وزارة التعليم العـــالي والبحث العلـــمي
جامعة قاصـــدي مرباح بورقـــلة
كلّـــية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جـــماليّة الـــرّمز الصّـــوفي في ديوان أبـــي مدين شـــعيب

مذكرة من متطلّبات شهـــادة الماجستير في الأدب العربي
تخصّص : الأدب الجـــزائري القديم

إعداد الطـــالب :
حـــمزة حمـــادة

إشراف الدكتور:
أحمـــد موساوي

الموسم الجـــامعي:1428هـ/1429هـ – 2007م/2008م

وزارة التعليم العـــالي والبحث العلـــمي
جامعة قاصـــدي مرباح بورقـــلة
كلّـــية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللّغة العربيّة وآدابها

جـــماليّة الـــرّمز الصّـــوفي
في ديوان أبـــي مدين شـــعيب

مذكرة من متطلّبات شهـــادة الماجستير في الأدب العربي
تخصّص : الأدب الجـــزائري القديم

إعداد الطـــالب :
حـــمزة حمـــادة

إشراف الدكتور:
أحمـــد موساوي

لجنـــة المنـــاقشة

د.	بلقـــاسم مالكيّـــة	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	رئيســا
د.	أحـــمد موســاوي	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	مشرفــا
د.	مشـــري بن خليفـــة	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	عضــوا
د.	بوجمليـــن لبّـــوخ	جامعة قاصدي مرباح ورقلة	عضــوا
د.			

الموسم الجـــامعي:1428هـ/1429هـ – 2007م/2008م

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أخيرا وبعد ما وصل هذا العمل – بتوفيق من الله – إلى نهايته،أرى أنّه لزاما عليّ أن أتقدّم بجزيل الشّكر وخالص العرفان،إلى كلِّ أساتذة معهد اللّغة العربيّة وآدابها بجامعة "قاصدي مرباح" بورقلة،اعترافا بجميل فضلهم،وأخصُّ منهم بالذّكر الأستاذ المشرف الدكتور"أحمد موساوي"على صبره،ودعمه وتشجيعه..

كما أشكر الدّكتور " يوسف عبد اللاّوي " بجامعة الأمير عبد القادربقسنطينة،الذي مكّنني من الحصول على مدوّنة هذا البحث وغيرها من المراجع.

والدّكتور "عبد الرّزاق بن السّبع"بجامعة "العقيد الحاج لخضر" بباتنة،والذي أفدت كثيرا من توجيهاته.

وإلى الأساتذة، بالمركز الجامعي بالوادي وبخاصّة :مُفيد عبد اللاّوي ،مسعود وقاد،بشير منّاعي ،عبد الحميد جريوي،عبد الكريم شبرو..وإلى رفيق الدّرب سعد حمادة.

إليهم جميعا أتقدّم بأخلص التّشكّرات،واللّهَ أسألُ لهم موفورَ الجزاء.

حمزة

مُقَدِّمَةٌ

ظلّ التّصوّف مجالاً رحبا مُستقطِبا،وسُلّما يَعرج من خلاله السّالكون،الذين تخلّصوا من الحظوظ الدّنيويّة،ومن ربقة هذا العالم المادي المليء بالمظالم،واختاروا لأنفسهم حياة روحيّة لَطَالَما تملَّكهم إليها حُبٌّ جُنونيّ،وشوق لا يُمكن مقاومته،فظلّوا حياتهم كُلّها يُجاهدون جهادَ بقاء،دفاعا عن أفكارهم ومبادئهم،وجهادا من أجل هدفهم الأسمى،وهو التّقرّب إلى الله ونيل رضاه وحبّه.
فعُرفَ الصّوفيّ برقّة العاطفة،ومع تلك الرّقة قَسوة بالغة على النّفس وصرامة في تربيتها،ومع كلّ ذلك إخلاص في العمل وصدق مع الذات والآخر.

كان الشّعر الصّوفي رافدا مُهمّا وركيزة أساسيّة،ارتكز عليها المتصوّفة،حيث مكّنتهم من البوح،والتّعبير عمّا يتأجّج في صدورهم من فيض المحبّة الإلهيّة،وما يسْطع عليهم من أنوار الذات العليّة،فجادت قرائحهم بشعر عذب سَلسٍ يحمل خَالص تجاربهم،ويُعبّر عن صافي مشاعرهم وأصدق عواطفهم تجاه الذات الإلهيّة.فَتزَيَّا الشعر الصوفي بزيّ جمال الشّعر العربي،فأخذ عنه معانيه العميقة،وصوره البديعة الفاتنة،ليُبلّغ من خلالها رسالتين ،رسالة روحيّة تربط الخَلْق بالخالق وبِعَوالم ما ورائيّة صافية نقيّة،ورسالة جماليّة مُتمثّلة فيما تميّز به الخطاب الصّوفي من خصائص فنّية.
ولعل أبرز ما يميّز هذا الخطاب بشقّيه الشّعري والنّثري،توظيف الرّموز بكلّ أشكاله،فأكسبت الشّعر الصّوفي– خاصّة – روحا جديدة يتنفّس من خلالها، بعدما ضاقت عليه العبارة،ووَقَفَتْ دون استعاب كامل للتَّجرُبة الصّوفيّة.

ولقَد كان الأدب الصّوفي عامّة، ، مثار اهتمام الباحثين و النّقاد،فاختلفت مشاربهم وتضاربت اتجاهاتهم حول طبيعة الخطاب الصّوفي وخصوصيّة لغتة .
من ثمّة تشكّلت لديّ عدّة تساؤلات حول هذا الموضوع ولعل من أهمّ تلك الأسئلة التي يسعى البحث للإجابة عليها هي :هل الخطاب الصّوفي خطابٌ دينيٌّ فقط،أم أنّه تجرُبة إبداعيّة جماليّة متميّزة؟من هنا تولّدت فكرة البحث،وانطرحت في ذهني أسئلة كثيرة تتعلّق بطبيعة الأدب الصّوفي من أبرزها:
ما هي وظيفة الرّمز في الخطاب الشّعري الصّوفي عند أبي مدين شعيب؟ ،هل هي وظيفة جماليّة إبلاغيّة أم أنّها وظيفة دينيّة فقط؟وهل يُشكّل البناء الرّمزي للّغة الصّوفيّة عنده حاجزا بين القارئ و الصّوفي،وبالتّالي لا يزيد خطابه إلاّ غموضا،أم أنّه يختزل التجربة الصّوفيّة و يعمل على تبليغها؟
ما هي الخصوصيّات الفنّيّة و الجماليّة التي تثبت للخطاب الصّوفي انتماءَه الأدبي؟

كلّ ذلك أثــار اهتمامي، و وَلّد فكرة البحث لديّ و الرّامية إلى الكشف عن بعض خـصوصيّة هذا الأدب وعن أسرار هذا الغموض الذي يُحيط بالخطاب الـصّوفي الـشّعري خاصّـة،وبلغته المراوغة،ومن ثمّ الوقوف على بعض ملامح جماليات الرّمز الصّوفي،إضافة إلى كَلِّ ذلـك رغـبتي المُلحّة منذ زمن في الاطّلاع على حياة المتصوّفة ،وسبر أغوارها،ومعرفة ما يحيط بها من أسرار،وما يكتنفها من غموض. واستقرّت في الأخير مُحاولات الكشف عن هذه الخصائص على ديوان (أبي مدين شعيب التّلمساني)،الذي رأيت أنّ نتاجه الشّعريّ بوتقَة انصهر فيها معظم ما عرفه الـشّعر الصوفي من خصائص روحية عمليّة،وأدبيّة فنّية،ناهيك عن كونه يمثل مدرسـة صـوفيّة بِجائيّـة مُكتملة،كَرَعَ من مَعِينِها كبار مشايخ التّصوف بعده،كالشّيخ الأكبر(محي الدّين بن عربي، وابـن الفارض) وغيرهما.

ويُضاف إلى هذه الأسباب الموضوعيّة ،التي دفعت بي وسط هذا الزّخم الشّعري، ومكّنتني من مُقَاربةِ مجموعةٍ من قصائد الدّيوان،أسبابٌ أُخرى ذاتيّة يُمكن اختصارها في: الإعجاب الشّديد بشخصيّة (أبي مدين شعيب)كشخصيّة صوفيّة بارزة فاعلة في مُجتمعها،شقّت طريقها الـصّعب بكلّ يقين وثبات إلى أن حقّقت أهدافها،ولقيت ربّها،ناهيك عن تَوْقِي إلى الاطّلاع علـى هـذا النّوع من الكتابة، المحاطة بتلك الهالة من الموانـع و التّحـذيرات الخارجيـة وملامـستها عـن قرب،فكان(جماليّة الرّمز الصوفي في ديوان أبي مدين شعيب)،موضوع دراستي.

ولعل فِكرة البحث المطروحة بذلك الشّكل، الذي يسعى إلى فكّ لغز ذلك الغموض الذي يكتنف اللّغة الصوفيّة،والكشف عن ملامح الجمال الأدبي الذي يؤدّيه الرّمز في الخطاب الـشّعري الصّوفي،كان محل اهتمام ومُتَابعة الكثير من الكتّاب والنّقاد،بأشكال وطرقٍ مختلفة ومُتفاوتة مـن حيث الطّرح والتّناول،حيث أفرد الدّكتور(عاطف جودة نصر) لهذا الموضوع، كتابا قيّما هو«الرّمز الشّعري عند الصّوفيّة» أفدتُ منه كثيرا ،حيث خصّ (الشّيخ أبا مدين) بدراسة شـائقة لنونيّتـه الخمريّة،كما أفدت – وبشكل كبير- من دراسة الدكتور(مُختار حبّار) عن أبي مدين شـعيب،في كتابه« شعر أبي مدين التّلمساني،الرّؤيا والتّشكيل»،كما كان لدراسة الدّكتورة (أماني سـليمان داود)في كتابها عن (أبي منصور الحلاج)و المعنون بـ«الأسلوبيّة والصّوفيّة»منهلا اسـتقيت منـه كيفية التعاطي مع المنهج الأسلوبي.

وبعد تظافر كلّ تلك العوامل الموضوعيّة و الذّاتيّة،خُضْتُ مُغامرة البحث في الأدب الصّوفي بكلّ ما يكتنفها من صعوبات،مُتسلّحا بآليّات المنهج الأسلوبي ،الذي يُمكّن الباحثَ المُبتدئَ مـن الاقتراب الآمن من تجرُبة مُتميّزة برُؤيتها و أسلوبيتها ، وكان لابُدّ لي مـن الاسـتعانة بـبعض

إجراءات المنهج الجمالي،باعتبــاره مواجهــة تحليليّــة لعناصــر النّص،ومكوّناتــه ووظائفــه و أهدافه،للوقوف عند مواطن الحُسْن فيها،مع الاستعانة بإجراءات المنهج التّاريخي في مــدخل هــذا البحث.

ولقد اقتضت ضرورة الدّراسة، أن يُقَسّمَ هذا البحث إلى :مدخل و ثلاثــة فُصول،وخاتمة ضمّت نتائج هذه الدّراسة.

تعرّض البحث في المدخل ،إلى التّعريف بالشّاعر أبي مدين شُعيب ،ثُمّ لماهيّة التّصوّف و علاقتــه بالزّهد،محاولا توضيح تلك العلاقة الوطيدة التي نشأت بين التّصوّف والزّهــد، منــذ الانبثاقــة الأولى،والتي كثُرت فيها التّعريفات حتّى لَيصعُب علينا أحيانا الوقوف على تلك الفروق الواهيــة بين التّصوّف والزّهد.

ثمّ تعرّض للتّصوّف على عهد (الدّولة الموحّديّة)،وهي الدّولة التي عاش الشّاعر في ظــل حكمهــا أطول مُدّة.

أمّا الفصلُ الأوّلُ المعنْونُ بـــ:مفهوم الجماليّة والرّمز،فكان فصلا نظريّا تناول مفهوم الجمال وما يتفرّع عنه من مصطلحٍ كالجميل و الجليل،ثمّ عَرَض للجمالية كمفهوم ومنهج أدبي يُتوصّلُ به لمعرفة جماليّات الإبداع الأدبي.ومنه إلى مفهوم علم الجمال الأدبي وكيف تعامل مع الظّاهرة الأدبيّة بعناصرها الأربعة(العاطفة – المعنى – الأسلوب – الخيال)،وكيف ينظر إلى تشكّل العمل الأدبي في نفس المبدع.

كما وضّح مفهوم الرّمز بشكل عامّ،مُعدِّدا بعض أنواعه و الفروق التي تميّــز كَــلَّ نــوع عــن الآخر،مشيرا إلى الاختلاف الواضح بين علماء اللغة و البلاغة العربيّة،في الوصول إلى تعريف دقيق للرّمز.ثمّ تطرّق لمفهوم الرّمز الصّوفي و أشكاله،موضّحا كيفيّة تعامل الصّوفي مــع الرّمز،مُتعرّضــا لأكثر الرّموز توظيفا في الأدب الصّوفي،وفي الأخير بيّن الدّواعي و الأسباب الموضوعيّة التي دفعت الصّوفي إلى توظيف الرّمز بتلك الكثافة وعلى ذلك النّحو.

أمّا الفصلُ الثّاني و المُعنون بـــ:جماليات اللغة الصّوفيّة.وهو فصلٌ تطبيقيٌّ ،صُدِّر بتوطئــة خُصّصت للتّعريف بالدّيوان. ثمَّ بيّن طبيعة اللّغة الــصّوفيّة ومــستوياتها ،وعلاقتــها بالتّجربــة الصّوفية،ليُعرّجَ بعد ذلك للتحليل الــصّوتي،متناولا الإيقــاع الــدّاخلي ومــا كــان لتكــرار الأصوات،والتماثل الصّوتي من جماليات إيقاعيّة.

ثم الإيقاع الخارجي،حيث عرَضَ فيه لوصف البحور المستعملة في الدّيوان،وطبيعة حروف الرّوي،ونسبة القافية المطلقة في شعر أبي مدين شعيب،وذلك كلّه لمعرفة طبيعة الشّعر الصّوفي ،في كونه يتماشى وطبيعة العروض في عمود الشّعر العربي،أو يخالفه في بعض الجزئيّات.

أمّا الفصلُ الثّالثُ المعنون بـ:جَمَاليّة الرّمز الصّوفي،هو فصلٌ تطبيقيّ أيضا، صُدِّرَ بتوطئة بيّن من خلالها طبيعة الرّمز في ديوان أبي مدين شعيب،عارضا لأكثر الرّموز توظيفا في مجموع القصائد المدروسة في الدّيوان.ومن ثَمّ تطرّق للتّحليل التركيبي ،موضّحا من خلاله نظام الجملة في الدّيوان وما يميّزها،والغرض البلاغي الذي خرجت إليه أكثر الأساليب الإنشائيّة توظيفا في الديوان. وتناول التّحليل الدّلالي، عرضاً لدلالة تلك الرّموز.

و لم يَخلُ طريق البحث – وأنا أخوض غمار هذه التّجربة- من جُملة من الصّعوبات التي وقفت دون إخراجه على الشّكل الذي تمنّيته، فكان من أبرزها،نُقص المراجع المتخصّصة وإن وُجدت، فهي كتب عامّة تتناول تاريخ التّصوف أو طبقات الصوفية،أو تتعرّض للتّصوّف العملي، وخلاف ذلك..

كما كان لصعوبة التّعامل مع المادّة العلميّة، دورٌ في توقّف عجلة البحث مرّات كثيرة، فقد تتوافر جملة من الخصائص الفنّية المقرّرة للدّراسة في نصّ أو اثنين،ممّا يُجْبِرُ على مُقاربَةِ تلك النّصوص عدّة مرّات،وبخاصّة أنّني لم أُدخل ضمن دراستي لديوان (أبي مدين شعيب)نثرَه و المُتمثّل في حكمه المبثوثة في الدّيوان،ولا موشّحاته ولا أزجاله ، ممَّا يضطرُّنا لإعادة الترتيب و التصنيف ، أو الحذف أو الإضافة،وهكذا.

والحمد لله أوّلا وأخيرا على اكتمال هذا البحث،وبلوغه النّهاية التي كنت أبغي الوصول إليها،ولا أزعم أني استحدثت- في ذلك- جديدا،بقدر ما أطمح – بإثارتي لمثل هذا الموضوع- إلى إذكاء روح البحث في أدبنا الجزائري القديم،الذي مازالت ذخائره حبيسة أدراج المكتبات العامّة و الخاصّة،تبحث عمّن يأخذ بيدها إلى النّور،حينها يكون الفضل الأكبر والشّكر الأَجزل للدّكتور المُشرف (أحمد موساوي) الذي لم ألق منه إلاّ كلَّ دعم وتشجيعٍ،كما لا يفوتُني أن أتوجّه بخالص شكري للأساتذة الأفاضل، أعضاء لجنة المناقشة الذين تحمّلوا عبء قراءة هذا البحث وتمحيصه،أشكرهم سلفا على نصائحهم وتوجيهاتهم.

والله من وراء القصد.

تماسين في8جانفي2008م.

موافق 30ذو الحجة1428هـ.

مدخل

أولاً– التعريف بالشاعر :

عرف العالم العربي والإسلامي في بداية القرن الثّاني الهجري،حركة دينيّة لم يعهدها المسلمون على أيّام رسول اللّهﷺ وصحابته الأطهار،اتجاهٌ فهمَ أصحابه الدِّينَ فهماً جديدا غير مألوف،فعبدوا الله سبحانه على طريقتهم غير المألوفة تلك،فكان لهذا الاتّجاه،ولهذا الفهم الجديد أن ينتشر في ربوع العالم الإسلامي قاطبة،وأن يستمرّ بالشّكل الذي عُرف به عصرئذ،مع تغيّرات في بعض مفاهيمه،هي نتاج للامتزاج الثقافي والحضاري ونتاج تلك المسيرة الطّويلة الحافلة،والتي استمرّت إلى نهايات القرن السّابع أو الثّامن الهجـــري.

وقد لَقي أصحاب هذه الحركة – في سبيل أن تعمَّ وتنتشرَ –العنت الكبير والجهد الكثير،بل وصل الخطر المحدق بهم حدّ قتل بعضهم،كما حدث لأبي منصور الحلاّج،والسّهروردي وغيرهما..بسبب تلك المعارضة الكبيرة،وذلك الرّفض المستمرّ لهذا المذهب من طرف الخاصّة والعامّة.ومع كلّ تلك المعارضة وذلك الرّفض قُدّر لهذه الحركة أتنتشر وتزدهر،فعرفت أصولها ومبادؤها التي تقوم عليها،وصارت لها أقطابٌ ومريدون،فذاعت في ربوع العالم الإسلامي كأيِّ دعوة أو فكرة أو فلسفة جديدة لا يتسنّى لها القبول من طرف الآخر ثم الانتشار إلاّ بعد تضحيّات جسام.

إنّها الحركة الصّوفية هذه الحركة التي كان من أبرز مشايخها وأقطابهـــا في شمـــال إفريقيا والأندلس، القطب الرباني سيدي أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي«الـــشّيخ الفقيه المحقّق الواصل القطب شيخ مشايخ الإسلام في عصره،إمام العُبّاد والزّهّاد وخاصّـــة الخلصاء من فضلاء العُبّاد..من ناحية اشبيليا ومن حُصين يُقال له "منتوجب" فتح الله عليه بمواهب قلبيّة وأسرارٍ ربّانيّة استفادها بالتّوجّه والعمل وارتقى إلى غايةِ ما يُؤمّـــل»[1]ولقـــد اختلفت المصادر في التّحديد الدّقيق لتاريخ مولده، فذهب بعضُ المـــؤرّخين إلى أنّ عـــام ولادته كان سنة(510هـ - 1116م)وقيل سنة(514هـ - 1120م)،والأرجح أنّه ولد سنة (509هـ - 1115م)استنادا إلى رواية المؤرّخ "محمد بن حمدون البنّاني"حين تعرّض لوفاته فقال: «تـــوفي سيدي أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي في سنة أربعٍ وتسعين وخمسمائة، عن نحـــو خمسٍ وثمانين سنة.. »[2] أي المولد كان في سنة تسعٍ وخمسمائة،وقد كان منذ نشأته فـــتى

---

1) أبو العبّاس أحمد بن أحمد الغبريني :عنوان الدّرايـــة،تح:رابح بونار، الشّركة الوطنيّة للنشر والتّوزيع،ط2،1981ص56.

2) العربي بن مصطفى الشّوار : ديوان أبي مدين شعيب ، مطبعة الترقي، دمشق ، ط1،1938ص44.

كثير التّأمّل ،تشغل فكره أسئلةٌ كثيرة في مختلف القضايا،وكانت نفسه الصّغيرة تتوق للتّديّن والعبادة،وقد نشأ أبو مدين يتيما« وكان والده الذي توفي في عهدٍ مبكّرة من حياة شيخنا صاحب غنم ،ولم تكن الغنم من الكثرة بحيث تسمح باستئجار راع لها ،وكان شعيب أصغر إخوته ،فكلّفوه بأن يقوم على رعيها،وكانت هذه الأغنام تكلّفه جُهدا وتشقّ عليه»[1] فلم يكن له بدّ سوى أن يقوم على رعيها قدر استطاعته،لكنّ نفسه التّواقة إلى العلم والعبادة،كانت تدفعه للتّماطل في رعيها أحيانا والامتناع أحيانا أخرى،فهو لا يجد رغبة أو ميلا في فعل ذلك، بل كان كما قال متحدّثا عن نفسه«..كلّما رأيت من يُصلّي أو من يقرأ ،أعجبني ودنوت منه ،وأجد في نفسي غمّاً لأنّني لا أحفظ شيئا من القرآن ،ولا أعرف كيف أصلّي فقويت عزيمتي على الفرار لأتعلّم القراءة والصّلاة،ففررت فلحقني أخي وبيده حربةٌ فقال لي:والله لئن لم ترجع لأقتلنّك.فرجعت وأقمت قليلاً »[2] لكنّ نفسه ظلّت تهفو إلى مبتغاها،ولم تدم الإقامة طويلا حتّى قويت عزيمته مرّة أخرى على الفرار مجددا، يقول: « فأسريت ليلة وأخذت في طريق آخر فأدركني أخي بعد طلوع الفجر،فسلّ سيفَه عليّ وقال لي: والله لأقتلنّك وأستريح منك! فَعَلَانِي بسيفه ليضربني- فتلقّيته بعود كان بيدي فانكسر سيفه وتطاير قطعا ،فلمّا رأى ذلك قال لي:يا أخي اذهب حيث شئت.. »[3].

من هذا الموقف الغريب تبدأ رحلة شيخنا في طلب العلم ،رحلة شاقّة مليئة بالمخاطر والمصاعب،لكن كل تلك الصّعوبات كانت تصطدم بإرادة صلبة،إرادة أبي مدين في حب العلم والمعرفة،فيواصل مسيرته الطويلة التي يلقى أثناءها شتّى أنواع المخاطر التي ينهار أمامها كبار النّفوس،ويقف أمامها مذهولين،ذوو العزائم الكبيرة،لكن الشّيخ كان أكبر نفسا وأقوى عزيمة،فيتوجه قصادا المغرب يقول:«فسرت ثلاثة أيّام..أو أربعة أيّام فلاحت لي كدية على البحر وعليها خيمة،فخرج إلي منها شيخ وليس عليه إلاّ ما يستر به عورته،فنظر إليّ وظنّ أنّي أسير فررت من أرض الرّوم،فسألني عن شأني فأخبرته.فأخذ حبلا وربط في طرفه مسمارا فرمى به في البحر فأخرج حوتا فشواه لي فأكلته،فأقمت

---

1) عبد الحليم محمود : أبو مدين الغوث، منشورات المكتبة العصريّة ، بيروت ،ط3/دتط، ص81.

2) أبو يعقوب يوسف بن يحي التّادلي : التّشوف إلى رجال التّصوف،تح:أحمد التوفيق،مطبعة النّجاح الجديدة،الدّار البيضاء،ط1997/2 ص320.

3) نفسه : ص320.

عنده ثلاثة أيّام،كلّما جُعت رمى بالحبل والمسمار في البحر فيُخرج بــه حوتــا فيــشويه وآكله ،ثمّ بعد ذلك قال لي:أراك تروم أمرا،فارجع إلى الحاضــرة فــإنّ الله لا يعبــدُ إلاّ بالعلم.فرجعت إلى "إشــبيليا" ،ثم ذهبــت إلى "شــريس"ومــن شــريس إلى الجزيــرة الخضراء،فجُزت البحر إلى "سبته"»[1] فبداية رحلته مليئة بالعجائب التي تنبئ على أنّ أبــا مدين سيكون له شأن عظيم،وفي سبتة يقول:« كنت أجــيرا للــصيّادين،ثم ذهبــت إلى مرّاكش،فدخلتها وأدخلني الأندلس معهم في جملة الأجناد،فكانوا يأكلون عطــــائي،ولا يعطونني منه إلاّ اليسير،فقيل لي:إن رأيت أن تتفرّغ لدينك فعليك بمدينة "فاس"فتوجّهــت إليها ولزمت جامعها،وتعلّمت الوضوء والــصّلاة،وكنت أجلــس إلى حِلــقِ الفقهــاء والمذكرين فلا أثبت على شيء من كلامهم، إلى أن جلست إلى شيخ ثبت كلامه في قلبي فسألت من هو؟فقيل لي:"أبو الحسن بن حرزهم"فأخبرته أني لا أحفظ إلاّ ما سمعتــه مــن خاصّته،فقال لي:هؤلاء يتكلّمون بأطراف ألسنتهم فلا يجوز كلامهم الآذان،وقــصدت الله بكلامي فيخرج من القلب ويدخل القلب »[2] .

كان ذلك الشّيخ الذي تأثّر به أبو مدين كثيرا،وأثّر في حياتــه ومــستقبله بعــد ذلك،هو الشّيخ"أبو الحسن علي بن إسماعيل بن محمّد بن عبد الله بن حرزهم"كان قد لقيه في فاس وأعجب به الشيخ كثيرا فانكبّ«على تحصيل العلوم والمعارف منــه في أوقــات دروسه،وفي نفس الوقت أخذ يعمل نسّاخا للكتاب لدى النّسّاخين حتّى يحصل على مــا يعيل به نفسه ويقيم أودهُ ويُصلح شؤونه المادّية »[3] فسمع كما قال «رعاية المحاسبي علــى أبي الحسن بن حرزهم،وكتاب الــسّنن لأبي عيــسى الترمــذي،على أبي الحــسن بــن غالب»[4].ولمّا رأى أبو مدين نفسه قد أخذ من علم الظاهر الكثير ، تاقت نفــسه لعلــم الباطن (التصوف) وبخاصة أن التّصوّف كان رائجا وأعلامــه كــثيرين«فأخــذ طريقــة التصوف عن أبي عبد الله الدقاق ، وأبي الحسن السلاوي»[5] ومن علماء التصوف الــذين أثروا كثيرا في أبي مدين وتأثر هم الشيخ الزاهد المتصوف "أبو يعــزى يلنــور ميمــون "

1) السابق : ص322.

2) أبو يعقوب يوسف بن يحي التّادلي : التّشوف إلى رجال التّصوف: ص320.

3) يحي بوعزيز: مدينة تلمسان عاصمة المغرب الأوسط،دار الغرب للنّشر والتّوزيع،ط2/2003،ص79.

4) السابق :ص322.

5) ينظر التّشوف إلى رجال التّصوف: ،ص322 .

التلمساني الأصل هذا العلم الذي كانت له مع أبي مدين حوادث مثيرة واختبارات صعبة لا يقوى عليها إلا ذوو العزيمة والإرادة ، فمنذ سمع الناس يتحدثون بكرامات أبي يعزى حتى تاقت نفسه لزيارته يقول:« فذهبت إليه في جماعة توجهت لزيارته ، فلما وصلنا جبل إيروجان دخلنا على أبي يعزى وأقبل على الخلق دوني ، فلما أحضر الطعام منعني من الأكل فقعدت في ركن الدار ، فكلما أحضر الطعام وقمت إليه انتهرني فأقمت على تلك الحال ثلاثة أيام ، قام أبو يعزى من مكانه أتيت إلى ذلك المكان ومرغت وجهي فيه فلما رفعت رأسي نظرت فلم أر شيئا فصرت أعمى، فبقيت أبكي طول ليلتي،فلما أصبحت استدعاني وقال لي :[اقرب يا أندلسي] فدنوت منه فمسح بيديه على عيني فأبصرت،ثم مسح بيده على صدري وقال للحاضرين:هذا يكون له شأن عظيم،أو قال كلاما هذا معناه،فأذن لي في الانصراف »[1] .

فأول لقاء له بالشيخ أبي يعزى كان امتحانا زاده إصرارا وعزيمة على الاغتراف من هذا السر الروحي،فزاد إعجابه بالشيخ والتأثر به ، ويورد "التادلي" في التشوف الكثير من الأخبار والحوادث التي حدثت لأبي مدين مع أبي يعزى لكن أبا مدين استطاع أن يجتاز تلك الاختبارات .

كما كان لمؤلّفات الإمام الغزالي دور كبير في تكوين شخصيته يقول:«طالعت أخبار الصالحين من زمن أويس القرني إلى زمننا هذا فما رأيت أعجب من أبي يعزى،وطالعت كتب التذكير فما رأيت كالإحياء للغزالي»[2].

كان الشيخ أثناء تعلمه لعلوم القرآن والحديث «لا ينتقل إلى آية أو حديث آخر حتى يعمل بهما ، فيخرج إلى موضع بعيد منقطع عن الناس قريب من الساحل ، فإذا فتح الله له العمل بالآية والحديث عاد إلى فاس ليعمل على حديث وآية أخرى»[3].وبعد سنوات من الكد والاجتهاد اكتسب خلالها أبو مدين كثيرا من المعارف الصوفية والحقائق الربانية استأذن شيخه أبا يعزى في السفر لأداء فريضة الحج فأذن له .

---

(1) السابق :ص321/320

(2) نفسه : ص321 .

(3) أبو يعقوب يوسف بن يحيى التادلي : التشوف إلى رجال التصوف : ص322 .

1) رحلته إلى المشرق :

استعد الشيخ لهذه الرحلة إلى الشرق والتي سيكون لها أثـــر واضـــح في مـــسيرته الصوفية «فأخذ عن أعلام العلماء واستفاد من الزهاد والأولياء وتعرف في عرفة بالـــشيخ "سيدي عبد القادر الجيلاني " فقرأ عليه في الحرم الشريف كثيرا من الأحاديث ، وألبـــسه خرقة الصوفية وأودعه كثيرا من أسراره وحلاه بملابس أنواره ، فكان أبو مـــدين يفتخـــر بصحبته ويعده أفضل مشايخه الأكابر»[1]،وقد استفاد الشيخ كثيرا من هذه الرحلـــة كمـــا كان للقائه بالشيخ سيدي عبد القادر الجيلاني فضل كبير في بلـــورة شخـــصيته،رغم أن المصادر لم تحدثنا عن مدة إقامته بدقة«كما لم تحدثنا عن اتصالاته وتنقلاته التي لا نـــشك أنها كثيرة ومتنوعة ، سمحت له بالحصول على أسرار طريقة الشيخ عبد القـــادر الجـــيلاني وعلى علوم ومعارف أخرى ثقافية واجتماعية وسياسية ... وبعد هذه الرحلة الطويلة إلى المشرق والتي دامت أكثر من عقدين من الزمن ، قفل أبو مدين شعيب راجعـــا إلى ديـــار المغرب العربي»[2] .

2) عودته إلى بجاية :

لما عاد أبو مدين من المشرق استقر في بجاية ، هذه المدينة التي تناولتها الدراســـات منذ فجر التاريخ ووصفتها على أنّها مدينة للعلم والعلماء ، وقد أفاض "الغبريني" في كتابه " عنوان الدراية " في تبيين فضل هذه المدينة ودورها العلمـــي المتميز،فـــسحرته بجمالهـــا وبموقعها الإستراتيجي وسماحة سكانها«وكان يفضلها على كثير من المدن ويقول فيها:إنها معينة على طلب الحلال،واستمر به المقام في بجاية وكانت حاله تزداد سمـــوا ورفعـــة،ويرد عليه طلاب العلم من كل حدب وصوب،وعد من جملـــة علمائهـــا وكبـــار فقهائهـــا وأئمتها،مهيبا معظما مكرما مشهودا له بالخير،وكان أهل زمانه عموما وســـكان بجايـــة خصوصا، يعتقدون أن كل من قرأ عليه ساد ونبغ في العلوم،وانساق إليه العلـــم والجـــاه والنعمة والثراء وكان الآباء يوجهون أبناءهم لحضور مجلـــسه والاقتبـــاس مـــن معارفـــه وأسراره، فظهر- رحمه الله تعالى- فضله على كثير من الناس»[3].ولما رأى إقبال الدنيا عليه

---

1) أبو مدين شعيب : الديوان،جمع وترتيب : العربي بن مصطفى الشّوار، مطبعة الترقي،دمشق،ط1،1938ص08 .

2) يحيى بو عزيز : مدينة تلسان عاصمة المغرب الأوسط،ص81 .

3) الطاهر علاوي : العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب،دارا لأمة للطباعة والنشر،الجزائر،ط1،2004 ص22.نقلا عن : عبد الحميد حميدو التلمساني: السعادة الأبدية، المطبعة الجديدة،فاس1995ص 51.

وسطوع نجمه خاف من تغير حاله وتبدل أحواله و«عزم على الخروج للجبـــال والفيـــافي والقفار والبعد عن المدن والقرى والأمصار للعبادة والانقطاع إلى الله تعالى والـــتفكير في آياته وعظيم قدرته»[1] . فيكسر بذلك ميل نفسه إلى الدنيا ويخضعها لله سبحانه وتعـــالى ويسموبها عن التكبر والغرور ،واستمر الشيخ على هذه الحال«مشغولا بالتربية والإفـــادة والتعليم والعبادة والإقبال على الله تعالى في الظاهر والباطن وقد ألّف بعض الفـــضلاء في كراماته»[2].

زيادة على ذلك فقد تميّز الشّيخ ونبغ في حلّ الكثير من عويص المسائل،والإجابة علـــى أسئلة حيّرت النّبهاء والفطناء من العلماء ،فأتى بأبدع التّأويلات«ذكر بعضهم أنّـــه وقـــع نزاعٌ بين الطّلبة في قولهﷺ "إذا مات المؤمن أعطي نصف الجنّة"فتردّد الكلام بينـــهم في أنّ مؤمنين إذا ماتا استحقّا الجنّة بكاملها،فصاروا إلى مجلس الشّيخ أبي مدين ﷺليطّلعوا على ما عنده في المسألة فوجدوه جالسا يقرأ رسالة القشيري،فلمّا استقرّ بهم الجلوس ســـكت الشّيخ أبي مدين عن الكلام الذي كان فيه وقال:نُزِيل الإشكال عن أصحابنا،من غـــير أن يسألوه فقال لهم: إنّما أراد رسول اللهﷺ نصف جنّته،لأنّ لكل مؤمن جنّـــة تخـــصّه،فإذا مات أُعطي نصف جنّته وبعد الحشر يُعطى النّصف الثّاني ،ثمّ زاد في هذا الكلام وتكلّـــم كيف يُكشف للمؤمن عن مقعده في الجنّة،وتنعّمه بتلك الرّؤية،واتّـــصال الأرواح وغـــير ذلك ممّا فتح الله عليه»[3] وفي هذه الإجابة وهذا التّأويل البارع مـــا يـــدل علـــى غـــزارة علم،وحضور بديهة لدى الشّيخ أبي مدين،وهذا قليل من كثير علمه فالمطّلع على كتـــب التّصوف التي تناولت الشيخ يجدها تعجّ بالكثير من مثل هذه المسائل.

أمّا كراماته ،فكثيرة تدل على علوِّ مقامه وعظيم شأنه،وقد بدأت تظهر عليه منـــذ كان صبيًّا صغيرا،وقد ذكر التّادلي وغيره من المؤرّخين أنّ رجلا«جاء إلى الشّيخ أبي مدين ليعترض عليه فأراد القارئ أن يقرأ عليه الكتاب فسكّته أبو مدين وقال لـــه:أســـكت،ثم التفت إلى الرّجل وقال له لِمَ جئتَ؟فقال له الرّجل جئتُ لأقتبس من أنوارك،فقال له مـــا الذي في كُمِّك؟فقال له مصحف،فقال له أبومدين،أخرجه!فأخرجه من كُمِّه،فقال له:اقرأ

---

[1] السابق : ص 22 .

[2] ابن قنفذ أبو العباس أحمد القسنطيني : أنس الفقير وعزُّ الحقير،المركز الجامعي للبحث العلمي،الرباط،1965،ص17.

[3] نفسه: ص17.

أوّل سطر .ففتحه وقرأ أوّل سطر منه فإذا هو﴿الذّيْنَ **كَذّبُوا شُعَيْباًكَأنْ لَمْ يَغْنَـــوا فِيهـــَا الذّيْنَ كَذّبُوا شُعَيْباًكَانُوا هُمُ الخَاسِرِينَ**﴾[الأعراف :الآية92] فقال له أبو مدين: أمَا يكفيك هذا؟»[1].

ومن الكرامات التي تُروى عن الشّيخ«أنّه دخل يوما في بعض سياحته على عجـــوز في مغارة،فأقام عندها،فجاء ابنها آخر النّهار فسلّم عليه فقدّمت العجوز سفرة فيها صحن وخبز،فقعد الشّيخ والابن يأكلان فقال الابن: تمنّيت أن لو كان هذا كـــذا.فقـــال لـــه الشّيخ:سمِّ الله وكل ما تمنّيت،فلم يزل يعدّ التّمني وهو يقول مقالته الأولى،واللّون الواحد ينقلب ألوانا كثيرة،ويجد طعم ما يتمنّى»[2] وما يدل على علوّ مرتبته وعظيم شأنه ما يرويه الشّيخ العارف ابن عربي أنّ الشّيخ أبا مدين«إذا خطر له خاطر في نفـــسه يجـــد جوابـــه مكتوبا في ثوبه الذي عليه، فخطر له يوما أن يُطلّق امرأتَه وكـــان بحـــضور العـــارف"أبي العبّاس الخشّاب"،فرأى مخطوطا في ثوب الشّيخ(أمسك عليك زوجك) »[3].

هذه بعض أمثلة من كرامات الشّيخ،وهي-كما سبقت الإشارة إلى ذلك -كـــثيرة ومثيرة لكن، لا الوقت ولا المجال يتّسعان لبسطها وإيرادها جميعاً،وحسبنا بما نعتقـــد أنّـــه يُظهر ولاية الشّيخ وعلوّ مقامه.وكرامة الأولياء حق،وقد أشار إلى ذلك القـــرآن الكـــريم والسّنة النّبوية الشّريفة،على عكس ما يتبادر إلى أذهان بعض المشكّكين الذين يردُّون ذلك إلى ضرب من السّحر والشعوذة أو إلى أمراض نفسيّة وهلوسات وتخيُّلات تصيب المريدين خاصّة،أومن يعتقدون في تلك الكرامات من الأتبـــاع.والكرامـــة كمـــا يقـــول "ابـــن قنفذ"«ليست من شرط حصول الولاية فقد تحصل الكرامة ، لكن إن وقعت من ولي فهي دالة على صدق عبادته وعلو مكانه بشرط اتباعه لحقيقة ما أمر به النبي عليه السلام ، وإلا فهي خذلان من الشيطان »[4]

معنى ذلك أنه ليس كل الأولياء تظهر لهم الكرامات ، وأنه ليس كل من ظهرت لـــه كرامة يعتبر وليا ، وبالتالي « لا يستدل على الولاية بالكرامة لاحتمـــال أن تكـــون مـــن

---

1) التّادلي : التّشوف إلى رجال التّصوّف، ص325.

2) محمد الطّاهر علاّوي، العالم الرّبّاني سيدي أبو مدين شعيب، ج1ص40،نقلا عن: يوسف بن إسماعيل النّبهاني.جامع كرامات الأولياء، دار الكتب العربية الكبر، مصر،ص99.

3) ابن قنفذ : أنس الفقير وعز الحقير، ص 03 .

4) نفسه : ص 04.

الشيطان ، وإنما يستدل على صدق الكرامة بصحة الولاية ... ولا ينكر الكرامة إلا معاند محروم سيء الاعتقاد وكثير الانتقاد»[1] إذن فالكرامة الحقة الصادقة التي تهدي الضال الحيران وتعين المرأ على دينه تلك التي تصدر عن ولي طائع لله تعالى « فمن امتثل أوامر الله تعالى واجتنب نواهيه ورزق الخوف من الله تعالى ، لا من خلقه واجتهد في طاعته جل وعلا وبحث عن أمر كسبه ووقف عند ما حد له ورجع عن كل ما لا يعلم حكمه فهو الصالح وأعلى درجة من هذا حصول الورع التام وترك الطمع وبغض الدنيا ومن تمسك بها والفرار من دواعيها ومن أهلها والقناعة باليسير منها ، ودرجات الصالحين تختلف بالترقي في ذلك على حسب العناية من الله تعالى من المماليك »[2].

ولقد جاهد الشيخ أبو مدين جهادا مضنيا ارتقى به إلى أعلى المقامات وتحلى بأكرم الصفات فاستحق لقب الولاية والقطبية ، فقد كان منذ نشأته يتحلى«بصفات جليلة قلما تتوفر في خواص الخليقة ومنها إيثار الحق على النفس والالتزام بميزان الشرع والغيرة على حرمة الدين ومقدساته ، فكان يقول لأصحابه :أعلنوا بالطاعة حتى تكون كلمة الله هي العليا ، كما هؤلاء بالمعاصي ولا يستحون من الله »[3].

والفضل في وصول الشيخ أبي مدين إلى هذه المرتبة العلية يعود إلى الله أولا وأخيرا ، وإلى استعداداته الفطرية وصفاته الخلقية ، فقد سبقت الإشارة إلى ميله الشديد إلى التدين وحبه المفرط للتعلم ومجالسة أهل العلم ، فكان للمشايخ الذين تتلمذ عليهم فضل كبير،وهم كثيرون ، وكلهم من خيرة ما أنجبت هذه الأمة فضلا وعلماو تقى وورعا،«وعرفوا بصفاء عقيدتهم وصدق حالهم وصلاح سيرهم ، فسار أبو مدين على نهجهم واقتفى آثارهم.. ونهل من علومهم واقتبس من أنوارهم»[4] . وقد ذكر التادلي في التشوف الكثير منهم مع إيراد تعريفات لهم ولبعض مشايخهم، نكتفي بذكر الشيخ الفقيه الصالح أبي الحسن علي بن حرزهم ، والشيخ الصالح أبي يعزى بن ميمون ، والشيخ الفقيه الصالح أبي عبد الله الدقاق ، والشيخ الفقيه الصالح أبي الحسن علي بن غالب القرشي[5].

---

1) ابن قنفذ : أنس الفقير وعز الحقير:ص 04.

2) نفسه : ص03 .

3) محمد الطاهر علاوي : العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب ،ج1،ص31 .

4) السابق : ص43 .

5) ينظر التادلي : التشوف إلى رجال التصوف، ص213.168.156.

كما أورد ابن قنفذ في كتابه أنس الفقير وعز الحقير تراجم الكثير من العلماء ورجال التصوف ممن كانت له بهم صلات وثيقة وهم كثيرون أيضا أشهرهم الشيخ أبو زكرياء يحيى بن أبي علي الزواوي ، والشيخ الفقيه الصالح أبو عبد الله التاوذي والشّيخ الشّهير العالم المحدث أبو محمد عبد الحق بن عبد الرحمن الإشبيلي.[1]

فإذا كان هؤلاء هم مشايخه ومعلّموه،وأولئك هم إخوانه وصحبه،فكيف يكون تلامذته؟ وقديما قيل:كل إناء بما فيه ينضح ، وليس في إناء شيخنا إلا علم وتقى وورع فقد تخرج على يديه « ألف تلميذ وظهرت لكل واحد منهم كرامة وبركة كما وصل إلى تربيته اثنا عشر ألف مريد ، واستفاد من علمه وزهده جلة من كبار العلماء العارفين »[2] وأشهر أولئك التلاميذ الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الحاتمي الطائي الذي تعلم على يدي الشيخ أبي مدين وظل وفيا لذكراه ، فحفظ لنا الكثير من أقواله وأفاض في ذكر وقائعه وكراماته في كتبه كـ (الفتوحات المكية ، مواقع النجوم،محاضرة الأبرار) وخاصة في موسوعته الصوفية الضخمة (الفتوحات المكية) التي لا يخلو سفر من أسفارها السبعة والثلاثين من ذكر لأبي مدين بشكل أو بآخر[3]. ومن تلامذته أيضا الشيخ أبو عبد الله محمد بن حماد الصنهاجي القلعي، والشيخ الفقيه أبو عبد الله محمد بن إبراهيم الأنصاري وغيرهم كثير من التلاميذ والمشايخ .

عاش الشيخ أبو مدين شعيب حياة حافلة مليئة علما وفكرا اكتسب خلالها كثيرا من العلوم العقلية والنقلية وخاض الكثير من التجارب في مجالات متنوعة صقلت موهبته وأذكت تجربته . إلا أن مؤلفاته قياسا بذلك النشاط وتلك الحياة الحافلة« تبقى قليلة، لأن الشيخ قد أمضى شطرا طويلا من حياته في مجال الدعوة والإرشاد كما تصدر إلى إعداد وتأهيل أجيال من الطلبة والمريدين،هذا ما عاق اتجاهه إلى التأليف »[4] وعلى قلّة تلك المؤلفات التي وصلت إلى يد القارئ ،إلاّ أنّها شكلت مجالا خصبا للباحث العربي في مجال التّصوف خاصّة،وهي« حسب علمنا لا تتعدّى ستة مؤلّفات وأكثرها لا يزال مخطوطا وهي:أنس الوحيد ونزهة المريد في علم التّوحيد،وهو من أهم مؤلّفاته- مفاتيح الغيب

1) ينظر: ابن قنفذ ، أنس الفقير وأنس الحقير،ص21،22،23.

2) محمد الطاهرعلاوي: العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب ،ج1،ص53 .

3) ينظر : المرجع نفسه، ص54 .

4) محمد الطاهر علاّوي: العالم الرباني سيدي أبو مدين شعيب : ص28 .

لإزالة الرّيب وستر العيب، تحفة الأريب ونزهة اللّبيب،عقيدة أبي مدين،حِكم أبي مدين،رسالة أبي مدين.وقد تكون هناك مؤلّفات أخرى لا تزال مخطوطة هنا أوهناك »[1].

ظلّت حياة الشّيخ أبي مدين شعيب جذوة تُضيء دروب التّائهين،ونبعًا يُطفئ ظمأ المتعطّشين لنور الحقيقة،وظلّ إلى آخر يوم في حياته يعلّم تلامذته ومريديه إلى أن«وشى به بعض علماء الظّاهر عند "يعقوب المنصور"،وقال:إنّه يخاف منه على دولتكم ،فإنّ له شبها بالإمام المهدي،وأتباعه كثيرون في كلّ بلد.فوقع في قلبه وأهمّه شأنه فبعث إليه في القدوم عليه ليختبره ،وكتب لأمير بجاية بالوصية والاعتناء به وأن يحمله خير محمل فلمّا أخذ في السفر شق على أصحابه وتغيروا وتكلموا معه فأسكتهم وقال لهم:"إنّ منيّتي قربت وبغير هذا المكان قدّرت ولابدّ لي منه،ولقد كبرت وضعفت ولا أقوى على الحركة فبعث الله لي من يحملني إليه برفق ويسوقني إليه أحسن سوق ،وأنا لا أرى السّلطان وهو لا يراني:وطابت نفوسهم وذهب بؤسهم وعلموا أنّها من كراماته فارتحلوا به على أحسن حال حتّى وصلوا حوز تلمسان،فبدت رابطة العبّاد فقال لأصحابه: ما أصلحه للرقاد قال "أبو علي الصّواف" رحمه الله،لّما احتضر الشّيخ أبو مدين استحييت أن أقول له أوصني فأتيته بغيري وقلت له:هذا فلان فأوصه،فقال سبحان الله! وهل كان عمري معكم كلُّه إلاّ وصيّة؟ وأيّ وصية أبلغ من مشاهدة الحال؟.قال:وقال بعضهم:آخر ما سمع منه الحق،وقال بعضهم آخر ما سمع منه الله الحق،وقال بعضهم الله الحي.قلت:وأيًّا ما كان فهي خاتمة حسنة ومرتبة عليّة مستحسنة ظهر فيها صدق قول رسول الله ﷺ :يموت المرء على ما عاش عليه. »[2].

هكذا كانت نهاية القطب الرّباني الشّيخ أبي مدين شعيب، حياة حافلة بالعمل والاجتهاد والإخلاص لله إلى آخر يوم. فلم يغرغر حتّى تقطب رضي الله عنه،كما رَوَى عنه تلميذه ابن عربي.فرحمه الله وطيّب ثراه ونفعنا بعلمه.

---

1) السابق : ص29.

2) ابن قنفذ : أنس الفقير وعزّ الحقير، ص102 /103.

ثانيًا– مفهوم التّصوّف وعلاقته بالزّهد:

قبل أن تنتشر لفظة (تصوّف) وتتأصّل في التّاريخ الإسلامي،ابتداء من القرن الثّاني الهجري،كان سائد قبلها مصطلح الزّهد،فكثر الحديث عنه وعن الزّهاد وكبار العبّاد من الصّحابة والتّابعين،لذلك« يُعدّ الزهد هو أول حركات التّصوف في الإسلام،وقد انتشر في عصر الرّسولﷺ وبعده ،وخاصّة بعد ثراء المسلمين وحكمهم للعالم القديم المعروف أنذاك»[1]فبداية التّصوف إذن كانت زهدا،لكن السّؤال الذي يطرح هنا هو،ماهي الدّوافع والأسباب التي أدّت إلى ظهور الحركة الزهدية في بداية الدّعوة الإسلامية؟.

يرى الدكتور عاطف جودت نصر أنّ أمامنا تفسيرين أساسيين« أحدهما ديني هو ما يذهب إليه"جولد تسيهر" من أنّ نزعة الزّهد التي سيطرت على التّصوّف في القرن الهجري الأوّل قد ارتبطت بالمبالغة في الشّعور بالخطيئة والرّعب الذي استولى على قلوب المسلمين من عقاب الله وعذاب الآخرة.والتّفسير الثّاني وهو ما يذهب إليه "نيكلسون"حيث يأخذ بالأسباب التّاريخية والمؤثرات السّياسية التي شجّعت على ظهور الزّهد وانتشاره ... إذ رأى أن الحروب الأهلية الطويلة الدامية، والتطرف العنيف في الأحزاب السياسية ... والاستهانة بالمسائل الخلقية وما عاناه المسلمون من عسف الحكام والمستبدين،عوامل حركت في نفوس الناس الزهد في الدنيا ومتاعها وحولت أنظارهم نحو الآخرة ووضعت آمالهم فيها»[2] فقد يكون الرأي الذي ذهب إليه"جولد تسيهر" فيه شيء من الصواب لكنه أهمل جانب الثواب في الإسلام وركز على جانب الخوف من العقاب،أما رأي"نيكلسون" فيفنده الكاتب جملة وتفصيلا معتبرا أنه إذا سلمنا بحتمية هذا الرأي فإن جميع الذين خضعوا لهذه الظروف زهاداً ، والأمر ليس كذلك،لأن هناك أنماطا شتى من الناس خضعوا لنفس الدوافع الخارجية العامة، لكنهم ليسوا زهادا[3]،وبالتالي«فهذه العوامل والدوافع الخارجية المشار إليها ليست هي المكون الوحيد للزهد، حيث يبدو الزهد موقفا ينبثق من اختيار شخصي تتحدد وفقه العوامل والدوافع،إذ الزهد في معناه هو

1) محمّد عبد المنعم خفّاجي: الأدب في التراث الصّوفي،مكتبة غريب، القاهرة،ص07.

2) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)،دار الأندلس ، لبنان،ط1982/1،ص13 .

3) ينظر : المرجع نفسه ص14.

الرفض أي الرغبة عن،وهذه الرغبة عن وليدة ذاتية أصيلة في الزاهد لأنه يرفض ويرغب عن ، من أجل أنم يرغب في وأن يختار من بين الدوافع دافعا يمنحه القيمة المطلقة»[1].

وإذا سلمنا بأن بداية التصوف كانت زهدا فإننا نجد أن هناك بعض الفروق بين مفهومين أي بين مفهوم التصوف والزهد من حيث المعنى« فالتصوف زهد في الدنيا لكسب رضاء الله ، والزهد بعد عن الدنيا لكسب ثواب الآخرة ، والتصوف دخول في جمال الملإ الأعلى وروحه ورحمته ،والزهد دخول في مجال التقوى خوفا من عذاب الله ونقمته وجبروته ، والتصوف فلسفة روحية في الإسلام،والزهد منهج عملي من مناهج بعض المسلمين وله نظائر في الديانات القديمة»[2] فاللفظتان تلتقيان إذن في البعد عن الدنيا والتقشف فينها طاعة لله سبحانه ، وتفترقان في أن التصوف فرار من الدنيا وملذاتها طاعة لله وليس خوفا من عذابه أو طمعا في جنته ، فبالرغم من التقارب الموجود بين اللفظتين إلا أن الخلط بينهما يظل واردا عند عامة الناس وحتى عند بعض الباحثين ، فهناك مثلا من يجمع بين التصوف والزهد،وبالتالي بين الصوفي والزاهد أو بين الصوفي والعابد« فإذا سمعوا شخصا كثير العبادة قال عنه إنّه صوفي ،ولا ريب أنّ الصّوفي كثير العبادة ،ولكن قد نجد أشخاصا كثيرين يقيمون الصّلوات المفروضة ويكثرون من النّوافل ويداومون على العبادة،ولا يكون معنى ذلك أنّهم من الصّوفية،ولخلط النّاس بين الزّاهد والعابد والصّوفي حاول ابن سيناء أن يفرّق بينهم وبين أهداف كلّ منهم فيقول:...إنّ المعرض عن متاع الدّنيا وطيّباتها يُخصّ باسم الزّاهد،والمواظب على فعل العبادات من القيام والصّيام ونحوهما يُخصّ باسم العابد،والمنصرف بفكره إلى قدس الجبروت مستديما لشروق نور الحقّ في سرّه يُخصّ باسم العارف»[3].

والعارف هي مرتبة من المراتب العليا التي يرتقي فيها الصّوفي،هكذا فرّق ابن سيناء بين هذه المصطلحات الثّلاث،ويبقى أنّ« هناك من اتّجه في تعريفه إلى التّسوية بين الصّوفي والزّاهد في المفهوم،وحينما يسمع كثير من النّاس كلمة (الصوفي) يُفهم منها معنى الزّاهد وليس من شكّ في أنّ الصّوفي لا يتعلّق قلبه بالدّنيا وهو شديد الرّغبة عنها وعن ترفها

---

1) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي): ص14.

2) محمد عبد المنعم خفاجي : الأدب في التراث الصّوفي،ص07.

3) عرفان عبد الحميد فتّاح : نشأة الفلسفة الصّوفية وتطوّرها،دار الجيل، بيروت،ط1/1999ص139.

وملذّاتها،بيد أنّ الزهد في الدّنيا شيء والتّصوّف شيء آخر فلا يلزم من كـون الـصّوفي زاهدا أن يكون التّصوف هو الزّهد»[1].

والزهد نفسه درجات ينقسم الزّهاد على إثرها إلى مراتب،حسبما ذهـب إليـه الكثير من العلماء،فأبو حامد الغزالي قدّم له تحليلا دقيقا حيث« توسّع في تحليـل الزّهـد وبيان حقيقته وفضيلته ودرجاته وأقسامه واشترط فيه مرغوبا عنه ومرغوبا فيه هـو خـير من المرغوب عنه،واشترط غي المرغوب عنه أن يكون مرغوبا فيه،والزّاهد المطلق عنده هو من يرغب عن كلّ ما سو الله،والزّهد عند الغزالي درجات بحسب المرغوب فيه والمرغوب عنه،فهناك زهد الخائفين الذين رغبوا في النّجاة من النّار ومن سائر الآلام،وأعلى منه زهد الرّاجين وهو الزّهد رغبة في النّعيم،وهذا زهد المحبّين والعارفين،ففي الدّرجة الـدّنيا زهـد الخوف وفي الدّرجة الوسطى زهد الرّجاء،وأعلاه الزّهد الناشئ عن المحبّة لا رغبة عن النّار ولا رغبة في النّعيم»[2].

وتبدو هذه المرتبة الأخيرة من مراتب الزهد هي الأقرب إلى التّـصوّف ويـذهب "السّراج الطّوسي" و "رويم البغدادي" في تبيين مراتب الزّاهدين مذاهبَ أخرى« فالسّراج وهو من صوفية القرن الثّالث الهجري يقسّم الزّاهدين إلى ثلاثة طبقات ، فمنهم المبتدئون الذين خلت أيديهم من الأملاك وخلت قلوبهم ممّا منه أيديهم،وفرقة منهم متحقّقـون في الزّهد،ووصفهم ما أجاب رويم بن أحمد البغدادي،وهو من صوفية الطّبقـة الثّانيـة،بترك حظوظ النّفس من جميع ما في الدّنيا...لأنّ في الزهد حظا للنّفس بما فيـه مـن الرّاحـة والثّناء،والمحمدة واتّخاذ الجـاه عند النّاس فمن زهد في هذه الحظوظ فهـو متحقّـق في زهده،والفرقة الثّالثة...زهدوا في زهدهم وتابوا عنه»[3]. فالتصوف مرتبـة متقدمـة عـن الزهد، كما أن هناك تعاريف كثيرة تعرضت لتعريف الزهد والزاهد و عن الفـرق بـين الزهد والتصوف لا يتسع المجال هنا لذكرها جميعا ، لكن يبقى من المفيد أن نعلم أن هناك إجماعا للدارسين قديما وحديثا على« أن التصوف الإسلامي كان وليد حركة الزهد الـتي وجدت في البصرة والكوفة،كما يجمعون أيضا على أن زهاد الكوفة والبصرة كان يغلـب

---

1) السّابق : ص137.

2) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)، ص12.

3) نفسه : ص11.

عليهم لباس الصوف ، ومع ذلك لم نجد تعريفا متفقا عليه لدى كثير منهم،ذلك لأن بعضهم نظر إلى الأصل اللغوي للكلمة ومصدرها الاشتقاقي،ونظر بعضهم إلى لباس الصوفي وزيه فنسب اللفظ إليه،ولذلك لا نلتقي في هذا المقام بتعريف واحد متفق عليه عند الصوفي»[1] .

ولعل كثرة التعاريف باختلافها الظاهر في تحديد مفهوم التصوف جعل الصوفيين أنفسهم والباحثين عموما يختلفون أيضا في تحديد المعنى الدقيق لكلمة صوفي ، وهذا راجع بطبيعة الحال لكثرة تلك التعريفات التي تناولت مصطلح التصوف وصوفي وتنوعها ، فقد«حاول الأستاذ نيكلسون أن يجمع ما يربو عن مائة تعريف للتصوف ورجا من ذلك أن تدله التعاريف بعد ترتيبها الزمني على تطورات التصوف الإسلامي ، فلم يأت عمله بنتيجة قيمة وقد أحس هو نفسه بعقم الاتجاه الذي اتجهه فعاد وصرح فيما بعد : بأن التعاريف المتعددة للصوفية التي وردت في الكتب العربية والفارسية وإن كانت ذات فائدة تاريخية فإن أهميتها الرئيسية في أنها تعرض الصوفية على أنها غير ممكن تحديدها»[2] .

وحتى يدلل نيكلسون على مدى هذه الصعوبة التي واجهته في الوصول إلى تعريف جامع مانع للتصوف ، أورد قصة ذكرها "جلال الدين الرومي" تصور بدقة وبشيء من الطرافة اختلاف العلماء والمتصوفة حول التعريف واحد للتصوف ومن المفيد هنا أن نورد تلك القصة– على طولها– فهي توضح هذا الاختلاف، يروي جلال الدين الرومي«قصة فيل عرضه بعض الهندوسيين في حجرة مظلمة ، فتجمع الناس ليخبروه ولكن ظلام المكان منعهم من أن يبصروه فلمسوه بأيديهم ليعلموا على أي مثال هو؟فلمس بعضهم خرطومه فقال : إنه يشبه أنبوب الماء ، وبعضهم أذنه فقال : لا بد أن عيونه كمروحة كبيرة؟ ولمس بعضهم رجله فحسب أنه كالسارية ، ولمس بعضهم ظهره فأعلن أن الحيوان لا بد أن يشبه العرش العظيم»[3]. وصعوبة التعرف على هذا الفيل تكمن في أن كل واحد راح يعرفه كيفما شعر به وأحسه،فجاءت تعاريفهم– على كثرتها– مختلفة ومخالفة للواقع،وهذا حال المتصوفة حين يعرضون للتصوف بالتعريف، وهم لا يستطيعون«إلا أن يحاولوا التعبير

---

1) محمد سيد الجلينيد : من قضايا التصوف في ضوء الكتاب والسنة،مكتبة الزهراء ، القاهرة ،1990،ص36 .

2) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها،ص131 .

3) نفسه : ص132/131 .

عما أحسته نفوسهم ، ولن يكون مفهوم يضم كل خافية من الشعور الديني المستكن لكل فرد ، وقد عبر الصوفية عن هذه الصعوبة في وضع حد لما يشعرون به في مواجيدهم ومشاهداتهم وأبانوا بأن التجربة الصوفية باعتبارها ثمرة دفعية مباشرة بغير وسائط من مقدمات وقضايا وبراهين أو تجريب ، فهو إدراك ذاتي لا يمكن تعميمه»[1] . لذلك نجد أبا القاسم القشيري وهو أحد كبار الصوفية يذهب في تعريفه لمفهوم صوفي وصوفية مذاهب شتى ، يقول في ذلك«يقال : رجل صوفي وللجماعة صوفية ، ومن يتوصل لذلك يقال له: متصوف،وللجماعة المتصوفة وليس يشهد لهذا الاسم من حيث الغربية قياس ولا اشتقاق،والأظهر فيه أنه كاللقب . فأما قول من قال : إنه من الصوف،لهذا يقال تصوف إذا لبس الصوف،كما يقال تقمص إذا لبس القميص،فذلك وجه،ولكن القوم لم يختصوا بلبس الصوف!ومن قال إنه مشتق من الصفاء،ومن قال إنهم منسوبون إلى صفة مسجد رسول الله فالنسبة إلى الصفة لا تجيء على نحو الصوفي،ومن قال إنه مشتق من الصفاء فاشتقاق الصوفي من الصفاء بعيد في مقتضى اللغة،وقول من قال إنه مشتق من الصف فكأنهم في الصف الأول بقلوبهم فالمعنى صحيح،ولكن اللغة لا تقتصي هذه النسبة،ثم إن هذه الطائفة أشهر من أن يُحتاج في تعيينهم إلى قياس لفظ واستحقاق اشتقاق»[2] فالملاحظ أن القشيري يرد جميع الآراء القائلة بنسبة الصوفي إلى الصوف أو الصفاء أو الصف ليؤكد أن هذه الطائفة أشهر من أن تحتاج إلى اقتباس.

وكل تلك الآراء التي عرضها القشيري و لم يأخذ بها،«يرجحها السراج في اللّمع،فقد ذهب إلى أنهم نسبوا إلى ظاهر اللباس و لم يُنسبوا إلى نوع من أنواع العلوم،والأحوال التي هم بها مترسمون،لأن لبس الصوف كان دأب الأنبياء عليهم السلام والصديقين وشعار المتنسكين،وقد علل السراج ذلك بأن القرآن نسب أتباع المسيح إلى لبس البياض في قوله﴿ **وَإِذْ قَالَ الحَوَارِيُّونَ** ﴾ [المائدة:112]فنسبوا إلى ذلك و لم ينسبوا إلى نوع من العلوم والأعمال والأحوال»[3].

---

1) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها،ص132 .

2) أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري : الرسالة القشيرية،دار الكتب العلمية،ط1/ 1990،ص312 .

3) عاطف جودت نصر : شعر عمر بن الفارض (دراسة في فن الشعر الصوفي)،ص 14.

ويذهب الكثير من العلماء مع الرأي القائل بنسبة الصوفية إلى الصوف أو الصفة أو الصف ، يقول "الكلاباذي"« ومن لبسهم وزيهم سمُّوا صوفية لأنهم لم يلبسوا لحظوظ النفس ما لان مسه وحسن منظره ، وإنما لبسوا لستر العورة فتجزوا بالخشن من الشعر والغليظ من الصوف»[1].فلبسهم الصوف والاكتفاء بالخشن من الشعر دليل على تمسكهم وزهدهم في الدنيا« قال الحسن البصري : كان عيسى عليه السلام يلبس الشعر ويأكل من الشجرة ويبيت حيث أمسى،وقال أبو موسى:كان النبي ﷺ يلبس الصوف ويركب الحمار ويأتي مدعاة الضعيف . قال الحسن البصري : لقد أدركت سبعين بدريا ما كان لباسهم إلا الصوف »[2] يعني ذلك أنّ لبس الصّوف كان من صفات الأنبياء،وبعض الصّحابة رضوان الله عليهم،فأحوالهم–أي الصّوفية–كلّها كانت« كأحوال أهل الصّفة الذين كانوا على عهد رسول الله ﷺ فإنّهم كانوا غرباء فقراء مهاجرين أُخرجوا من ديارهم وأموالهم»[3]، فلازم هؤلاء مسجد رسول الله،وانقطعوا فيه للعبادة،وكان المسلمون يتصدّقون عليهم بما يقيم أودهم ويُقوّهم على العبادة،وفي ذلك شابه الصّوفية أهل الصّفة ونُسبوا إليهم« ذلك أنّهم قوم قد تركوا الدّنيا فخرجوا عن الأوطان وهجروا الأخدان، وساحوا في البلاد وأجاعوا الأكباد وأَعْروا الأجساد و لم يأخذوا من الدّنيا إلاّ ما لا يجوز تركه ،من ستر عورة ،وسدّ جوعة.فلخروجهم عن الأوطان سُمُوا غُرباء ولكثرة أسفارهم سمُّوا سيّاحين»[4].

أمّا الرّأي القائل بنسبة الصّوفيّة إلى الصّف،أي أنّهم في المقام الأول بين يدي الله سبحانه وتعالى،فذلك انطلاقا من معاملاتهم وأخلاقهم وسلوكهم مع الله« فبارتفاع هممهم إليه وإقبالهم عليه،ووقوفهم بسرائرهم بين يديه»[5]استحقّوا أن يكونوا في الصّف الأول .

وعلى الرّغم من كثرة هذه التّعريفات واختلافها في الظّاهر،إلاّ أنّنا نلمس فيها بعض الاتفاق في المعنى فإن كانت« الألفاظ متغايرة في الظّاهر فإنّ المعاني متّفقة،لأنّها إن

---

(1) الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتب العلمية ، بيروت 2001/ ص12.

(2) نفسه: ص14 .

(3) نفسه: ص12.

(4) نفسه: ص12.

(5) السّابق: ص10.

أخذت من الصّفــاء والصّفوة كانت صَفَويَّة،وإن أُضيفت إلى الصّف كانـــت أو الـــصُّفة كانت صَفِّية أو صُفِّية،ويجوز أن يكون تقديم الواو على الفاء في لفظ الصّوفية وزيادها في لفظ الصَّفيّة و الصُّفة إنّما كانت من تداول الألسن،وإن جعل مأخذه من الصُّوف استقام اللّفظ وصحّت العبارة من حيث اللّغة»[1] ،ولعلّ هذه الصّعوبة التي تحول دون الوصول إلى تعريف دقيق وشامل لمفهوم التّصوُّف مردّه إلى تاريخ الحركة الـــصّوفيّة نفـــسها الحافلـــة بالأحداث،فلم تمنع من احتكاك التّصوّف الإسلامي بغيره من الأفكار والفلـــسفات الـــتي كانت رائجة في العالم العربي والإسلامي، إثر اتّساع رقعـــة الدّولـــة الإســـلاميّة،واطّلاع العرب على ثقافات ومعتقدات جديدة تأثر بها المتصوّفة خاصّة،وربّما تبنّى بعضهم الكثير من تلك المفاهيم،فنزعة الزهد في الدنيا ونبذ حطامها موجودة في كثير من المذاهب« ففي فلسفة الهنود زهد وكذلك في فلسفة الإسكندرانيّين،وفي المسيحيّة والإســـلام،...وربّمـــا أخذ بعض مبادئه ومناهجه عن بعضها وشارك سائرَها في بعض مبادئه ومناهجه»[2].

لعل هذا الاحتكاك يشكل عائقا في الوصول إلى تعريف دقيق للتـــصّوف،أمّا ابـــن خلدون فإنّه يعزو تلك الـــصّعوبة في وضـــع تعريـــف شـــامل للتـــصوّف إلى ســـببين رئيسين«الأول:إنّ هذه التّعريفات لم يقصد بها الصّوفية تعريف التّصوّف تعريفـــا علميًّـــا شاملا يستوعب كلَّ صوره وجزئيّاته،بل قصدوا بها التّعبير عن أحوالهم الخاصّة في لحظـــة معيّنة محدودة،فهي تعبير عن مواجيدهم وأحوالهم ومقاماتهم التي يتـــدرّجون فيهـــا»[3]أمّـــا السّبب الثّاني فقد سبق الحديث عنه والمتمثل في احتكاك العرب بغيرهم مـــن الثّقافـــات وذلك التّطور السّريع الذي عرفته الدولة الإسلامية كلّ ذلـــك أدى إلى تعـــرض كلمـــة التّصوف إلى« هذا التّطور فكانت تتّسع فتكتسب بمرور الزمن معاني جديدة تُبعدها شـــيئا فشيئا عن مدلولها الذي عُرف بها يوم وجدت »[4] إذن فالمعاني الجديدة التي طرأت علـــى هذه الكلمة يرجعها ابن خلدون إلى امتداد الحياة بها وبالتالي لم يعد ينطبق عليها مفهـــوم واحد.

---

1) الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف، ص10.

2) موسوعة الفلسفة الإسلاميّة وأعلامها: تح،يوسف فرحات، النّاشر ترادكسيم ،ص45.

3) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطوره،ص134.

4) نفسه : ص135.

ومع ذلك فإننا نقع على بعض التعريفات المتقاربة والتي تستوعب بشيء من الدقة بعض صور التصوف ، يمكن إيراد بعضها إلى غاية الوصول إلى تعريف جامع يُطمأن إليه،والملاحظ أن تلك التعريفات تكاد تتفق على أن التصوف (خُلُقٌ) وهوا تجاه شائع عند الصوفية ، ويبدو ذلك في قول أبي حفص الحداد (ت 265 هـ) « التصوف تمام الأدب . ويقول أبو الحسين النوري (ت265 هـ) : ليس التصوف رسما ولا علما ولكنه خُلق لأنه لو كان رسما يحصل بالمجاهدة ، ولو كان علما يحصل بالتعليم ، ولكنه تخلُّق بأخلاق الله،ولن تستطيع أن تقبل على الأخلاق الإلهية بعلم أو رسم . ويقول أبو بكر الكتاني (ت233هـ) التصوف خلق فمن زاد عليك في الخلق فقد زاد عليك في التصوف.ولما سئل أبو محمد الحريري (ت331هـ) عن التصوف قال : هو الدخول في كل خلق سني والخروج من كل خلق دنيء»[1] . فالملاحظ أن أغلب هذه الآراء اتفقت أو تكاد تتفق على أن التصوف هو خلق، أي حسن التخلق مع الله سبحانه في الطاعات والعبادات وحسن التخلق مع عباده.

أما ابن خلدون فيعرف التصوف بشكل لا يختلف كثيرا عن المفاهيم السابقة فيرى أن التصوف هو«العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله والانقطاع عن زخرف الدنيا وزينتها والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة ومال وجاه والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة، وكان ذلك عاما في الصحابة والسلف فلما فشا الإقبال على الدنيا في القرن الثاني وما بعده وجنح الناس إلى مخالطة الدنيا اختص المقبلون على العبادة باسم صوفية»[2]. فالمتصوفة – حسب ابن خلدون– هم الذين يتميزون عن بقية الخلق بكثرة خلواتهم وانقطاعهم للعبادة حين انشغل الناس بمتع الحياة الدنيا ، وقد اختصر أبو بكر الكتاني (ت322هـ) مفهوم التصوف في قوله : « [التصوف صفاء ومشاهدة]،والحق أن هذه العبارة الأخيرة على ما فيها من إيجاز تقدم لنا تعريفا شاملا متكاملا للتصوف باعتباره مذهبا في المعرفة له وسيلته وينتهي إلى غاية ، أما الوسيلة فهي الصفاء،وأما الغاية فهي المشاهدة،فالوسيلة تؤدي إلى تصفية القلب بقهر الشهوات ومغالبة الهوى وهي الطريقة

---

(1) الكلاباذي : التعرف لمذهب أهل التصوف،ص136 .

(2) عبد الرّحمان بن خلدون : المقدمة،دار القلم،بيروت،ط5 /1984 ص467.

والغاية هي الوصول إلى معرفة الله بتحصيل صفات الكمال والقوى الروحية التي تـــؤدي إلى الوصول إلى الله»[1] .

ويبدو أن هذا التعريف الأخير الذي أورده الكتاني أقرب تعريف يلخص لنا بشيء من الدقة مفهوم التصوف ووسيلته والغاية منه .

ثالثاً– التّصوف في عصر أبي مدين شعيب:

منذ انفرط عقد الخلافة الإسلاميّة وتولّـــى بنو أمية مقاليد الدّولـــة الإسلامية،وبـــسطوا نفوذهم على ربوعها، لم تلبث أن دبّ الخـــلاف والشّقاق في أوصـــالها،وراح يهـــدّد وحـــدها صراعاتٌ داخليّة،وخارجيّة من أجل تغيير نظام الحكم،الذي صار منذ أن تَـــوَلَّوْهُ وراثيا بعـــدما كان شـــورى بين المسلمين،وهكذا لم تزل الأحداث والدسائس تتكالب على بني أميـــة حتّـــى سقطت دولتُهم،وقامت على انقضها دولة بني العبّاس،والتي لم تكن خيرا من مثيلتها مـــن حيـــث الوضع السّياسي،فبالرّغم من التّطوّر والازدهار الحضاري الذي عرفته الدّولة العبّاســـية في شـــتى المجالات تقريبا، إلاّ أنّهـــا لم تكن بمعزل عن تلك التراعات الدّاخلية،فبنو أميّة لم يندمل جـــرحهم بعد،ناهيك عن الشّقاق الدائر بين الإخوة وأبناء العمومة حول الحكم.فاستمرّ الحكم لبني العبّـــاس ما شاء له الله أن يستمرّ ثم سقط حكمهم، لتتعاقب الدّول والحكّام على الأمّة الإســـلامية بعـــد ذلك،من فاطميّين وأيُّوبيين ومماليك وغيرهم ويتشتّت الشّمل.

هذه الصّورة القّاتمة من اللاَّاستقرار في المشرق العربي،تكاد تكون هي نفسها في المغـــرب العربي بشكل أو بآخر،فالمغرب العربي صار منذ الفتح الإسلامي جزءا لا يتجزّأ من كيان الأمّـــة العربية خاصّة والإسلامية عامّة،وما يسري على الدّولة في المشرق كان يسري الـــشيءُ نفـــسُه في المغرب العربي.

فعندما فتح العرب الشّمال الإفريقي– والذي لم يكن فتحا واحدا–بإرســـال أولّ حملـــة «بقيادة عقبة بن نافع،ففتح تونس وبجاية وقسنطينة ســـنة 27 هـ وهـــي المنطقـــة الـــتي تُـــسمّى إفريقيا،وأسّس مدينة القيروان لتكون مركزا لجنود المسلمين ينطلقون منها إلى سائر بلاد أقطـــار المغرب»[2] لم يستتبّ الحكم فيه للفاتحين إلاّ بعد سنوات، وحملات ومعارك ضارية ضد المرتدّين من السّكان الأصليّين،حتّى أنّ المغرب العربي لم يلتئم ويتوحّد تحت رايـــة واحـــدة«طـــوال عـــصره

---

(1) عرفان عبد الحميد فتاح : نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها،ص140.

(2) محاضرات في الشّعر المغربي القديم : عبد العزيز نبوي، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر، 1983/ص19.

الإسلامي إلاّ أربع مرّات مجموعها نحو قرنين ونصف من الزّمان منها (46)سنة في ظلّ حكم بني أميّة و(27) سنة في بداية العصر العبّاسي،وقرن كامل في ظل الدّولة الفاطميّة و(87) سنة تحت حكم الموحّدين.وفيما عدا ذلك فالمغرب العربي كلّه بين دول ودويلات»[1] .

أوّل دولة عرفها الشّمال الإفريقي ،هي الدّولة الرّستمية في الجزائر،لتتوالى بعد ذلك الدّويلات فقامت الدّولة الحمّادية والحفصية والمرينية والمرابطية و الموحّدية و الوطّاسية و الإدريسية...إلخ ،وكانت كلّ دولة من هذه الدّويلات تستقل بمنطقة جغرافية معيّنة،وأحيانا تتداخل الجغرافيا،ويصعب التّمييز بين حدودها،ومن أبرز تلك الدويلات التي شهدها المغرب العربي دولة الموحّدين ،والتي قامت بعد اضطرابات سياسية زالت على إثرها الدّولة المرابطية التي أسّسها "يوسف بن تاشفين"،وتقوم على أنقاضها الدّولة الموحدية التي وضع أسسها "المهدي بن تومرت"وتزعّمها بعده "عبد المؤمن بن علي الكومي".

عاصر الشّيخ أبو مدين شعيب الدّولتين،وكان ذلك في نهاية القرن الخامس وبداية القرن السّادس الهجريين(11م و12م)قضى الشّيخ ما يقارب الخمس والأربعين سنة- وهي أطول مرحلة- تحت ظلّ الدّولة الموحّدية،هذه الدّولة التي توحّدت معها « بلاد المغرب العربي والأندلس وبعض جزر البحر المتوسّط لتمتدّ حدودها من مصر الفاطميّة إلى المحيط، ومن أعماق الصّحراء إلى شمال الأندلس.

عاصر أبو مدين من ملوكها ثلاثة وهم :"عبد المؤمن بن علي" و"يوسف بن عبد المؤمن" و "المنصور بن يوسف"،وكان عهدهم العهد الذهبي للمغرب العربي كلّه»[2]بالرّغم من تلك الاضطرابات والأحداث السّياسية،والتي لم تكن تعني دولة الموحدين وحدها ،بل تعني كل العالم الإسلامي متمثّلة في التكالب الصّليبي على القدس في المشرق العربي،وتشتّت الأندلس بين ملوك الطّوائف وتربّص المسيحيّين بها ،وبالتّالي كان لزاما على ملوك الموحّدين نصرة إخوانهم وبخاصّة في الأندلس.زيادة على ذلك، تلك الاضطرابات الدّاخلية ،والتي كان منشؤها ديني تمثّل في معارضة بعض الملوك المتعاقبين على هذه الدولة لبعض المذاهب الدّينية،وموالاة بعضهم الآخر لمذاهب أخرى أو رفض بعضهم للحركة الصّوفية التي انتشرت في زمنهم ،وغيرها من تلك المشاكل التي كانت تطفو على السّاحة الموحدية ثم سرعان ما تُستوعب بطريقة أو بأخرى.إلاّ أن عصرهم كان متميّزا،قائما على العلم والتعلّم فمنذ بداية حكمهم« رأى عبد المؤمن أنّه من الحزم والفطنة أن

(1) السابق : ص21.

(2) محمد الطّاهر علاّوي: العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص10.

يضع للدّولة نظما مُوطِّدة الدَّعائِم،فأطلق حرّية العلوم والمعارف وسار في كلّ ذلك مع نهج الدّين الحنيف،وبنى عددا من المساجد والمدارس الفخمة التي غدت مراكز للعلوم والآداب وقرنها بالخدمة العسكريّة دوما، مع التّمرين على فنون الحرب،ذلك أن عبد المؤمن كان يخشى من أنّ الانقطاع إلى العلم والدّرس ،يؤدّي إلى إضعاف الهمم وفتور الحماسة الحربية لدى الموحّدين»[1] إذن فمؤسس الدّولة الأول يهتم اهتماما شديدا بالعلم والعلماء ويحرص على أن يكون جيشه متعلّما،كما يحرص أن تكون رعيّته.

وكذلك كان عصر ابنه "أبو يعقوب يوسف بن عبد المؤمن" متميّزا أيضا من حيث اهتمامه بشتّى أنواع العلوم والمعارف حيث كان هو نفسه مهتمّا « بالطّب والفلسفة وجمع كتب الفلاسفة،وتطلّبها من الأقطار وكان يصحبه"أبو بكر محمد بن طفيل" الفيلسوف وكان لا يصبر عنه»[2]فاهتمام أبو يعقوب يوسف بالدّين والطّب والفلسفة خاصّة والتي كانت محظورة في عصره،وتقريب أصحابها يدل على تنوّر وانفتاح هذه الشّخصية على شتّى العلوم.

كما كان عهد حفيذ عبد المؤمن بن علي "أبو يوسف يعقوب بن أبي يعقوب يوسف"من أهم عصور الدّولة الموحّدية،و« تُعتبر السّنوات الخمس عشرة التي حكمها أبو يوسف يعقوب المنصور ثالث الخلفاء الموحّدين العصر الذهبي للدّولة الموحّدية ،والذروة التي وصل إليها التّطور السّياسي في المغرب نحو التّوحيد،وإقامة الدّولة الكبرى الموحّدية»[3].

كان الهدف الأكبر لملوك دولة الموحّدين أن يصلوا بدولتهم إلى أعلى المراتب حتّى يتمكنوا من السيطرة على حدودهم الجغرافية ثم التّوسع إضافة أقاليم أخرى ،لذلك اعتنوا بكل القطاعات وبخاصة المجالات العسكرية والعلمية،ففي« هذا العصر بدأت بذور النّهضة العلمية والثّقافية تنمو وتترعرع شيئا فشيئا،حتّى ثبت أصلها وتفرّعت غصونها وآتت أكلها ثمارا يانعة وساهمت في دفع النّاس إلى حبّ البحث والمطالعة،وتفتُّح ذهنيّا لهم على منافذ الحضارة وتطوّرها ،والتّسع في مختلف العلوم العقلية والنّقلية وتجديد مفاهيم الدّين والتّفرّع في أصوله بما يسمح له بمواكبة العصر ومقتضياته وتأويل مسائله بدون تشدّد أو تعصّب لمذهب معيّن وتقارب الفكر الصّوفي مع المنظور الإسلامي السّني»[4].

---

1) علي محمد الصّلاّبي : إعلام أهل العلم والدّين بأحوال دولة الموحّدين،دار التّوزيع والنّشر الإسلامية، صر،ط2003/1ص93.

2) نفسه : ص108، نقلا عن سير أعلام النّبلاء ،ص99.

3) نفسه : ص128.

4) محمد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص13/12.

ولقد لقيت الفلسفة والتّصوف -كما سبقت الإشارة إلى ذلك- معارضة كبيرة من طرف الفقهاء خاصة، الذين كانوا يُحرّضون العامّة على الفلاسفة والمتصوّفة،وحتى على الملوك والأمــراء الذين كان لهم اهتمام بالفلسفة وأهلها بالعصيان ،كما حدث للسلطان يعقوب المنصور الذي كان شديد الرّغبة بعلوم الفلسفة فعندما عزم« الجواز إلى الأندلس لقتال الإسبان الذين كانوا يُلحّــون بالاستلاء على المدن الأندلسيّة من أيدي المسلمين انبرى الفقهاء له وجعلوا يثبّطون النّــاس عــن الانضمام إلى جيشِ سُلطانٍ يقرب إليه الفلاسفة ويشتغل بعلومهم المخالفة للدّين،فاضطرّ المنــصور إلى ترضّي الفقهاء فأظهر التّبرّؤ من الفلسفة وأهلها ونفى الفيلسوف ابن رشد»[1] هذا الفيلــسوف الشهير الذي توسط له الفيلسوف ابن الطّفيل لدى الملك فقرّبه الملك يعقوب المنصور وأعجــب بآرائه فلقي عنده الحظوة والمكانة اللاّئقة به .ثمّ إنّه أمر بإحراق كلّ ما له علاقة بالفلــسفة مــن كتب ، إلاّ ما يستفاد منه ككتب الطّب والحساب والنّجوم [2].

ولّما حقّق رغبته ونال مبتغاه من إعادة تجميع الموحّدين حوله بذكاء « عبّأ جيشًا عظيمــاً وجاز إلى الأندلس وواقع الإسبان في معركة الأراك سنة 591هـ وانتصر انتصارا باهرا ،ثمّ لمــّــا رجع إلى مرّاكش نزع عن ذلك كلّه،وجنح إلى تعلّم الفلسفة وأرسل يستدعي أبا الوليــد (ابــن رشد) من الأندلس إلى مرّاكش للإحسان إليه والعفو عنه فحضر أبــو الوليــد-رحمــه الله-إلى مرّاكش»[3] .

هذا التّصرف يظهر بوضوح مدى شغف هذا الملك بالفلسفة حيث أنــه لم يــستطع أن يتخلّى عنها ولا عن أصحابها، رغم تلك المعارضة الشّديدة من طرف أولئك الفقهاء المتعــصبين الذين ألّبوا عليه العامّة ، و بعدها لم يُشهد عصر بلغت فيه الفلسفة هذا المستوى من التّآخي مــع الشّريعة كالذي شهدته في العصر الموحّدي،كما بلغت الفلــسفة والتّــصوّف الــذّروة في هــذا العصر،على عكس ما عرف في عهد المرابطين الذين حكموا الفقهاء في دولتهم وهم ألــد أعــداء الصوفية ،لذلك سرعان ما دبّ النزاع والخلاف في هذه الدّولة،لكن الموحّدين لم يتركوا الخلافــة «حتّى نهضوا بما نهض به قبلهم العبّاسيون والفاطميُّون،من نشر العلوم الإسلاميّة والفلسفة،تفسيرا وحديثا وفقها و كلاما ومنطقا ورياضة وسياسة مدنيّة ومترليّة،وغير ذلك من كلّ ما عُرف ببغداد

1) عمر فروخ : تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحّدين)ج5،دار العلم للملايين ،لبنان ط3/1997ص370.

2) ينظر: المرجع نفسه : ص370.

3) ينظر: المرجع نفسه : ص370.

و القاهرة قبلُ،وامتاز عصرهم العلمي على ما قبله بالإتقان والدّقة،وعلى ما بعده بعدم الجمود...فحافظوا على جوهر الدّين بنشر أصوله العقلية والنّقليّة وتركوا للعقول حرّيتها تجري طلقة العنان في ميادين البحث والاستنتاج ونشّطوا أهل العلم قاطبة بإدرار الرّزق عليهم وشمولهم بعنايتهم وخالطوهم في مجالسهم،وأنشأوا المدارس وكفّوا طلبتها مؤونة الاسترزاق »[1] ،وعمّ ذلك كلَّ حواضر مملكتهم و لم تُخص حاضرة عن أخرى بشيء يميّزها عن الأخرى من حيث توفير الظروف المعيشية والتّعليمية،صحيح أن مرّاكش كانت تستهوي العلماء على اعتبار أنها عاصمة الموحدين،ففضّل بعضهم الاستقرار فيها،إلاّ أنّ « الحواضر الأخرى كفاس وتلمسان وبجاية لا تقل عنها استهواءً ،وقد استقرّ بها نخبة من أعلام الفقه والأدب والتّصوف والفلسفة أفادوا أهلها واستفادوا منهم »[2].

فكانت تلك الحواضر أيضا تستهوي العلماء وتجلبهم إليها،فقد اختار الشّيخ أبو مدين شعيب بجاية بعد تِطواف دام ما يربو عن عقدين من الزّمن ورأى أنّها معينة على الحلال ،فاستقرّبها في منتصف القرن الخامس الهجري،وفضّلها عدد كبير من علماء الطّبيعيات ومشايخ التّصوف والفلسفة والأدب،وقد ذكر الكثير منهم أحمد الغبريني في مصنّفه (عنوان الدّراية في من عرف من العلماء في المائة السّادسة في بجاية).

وقد اشتهر في هذا العصر كثيٌر من شعراء الزهد والتّصوف ،نظرا لإقبال النّاس على التّمسك الشديد بالدّين وعزوفهم عن الدّنيا،وشعر التّصوف والزّهد« شعر نابع من ممارسة التّصوّف بقسميه السّني والفلسفي، ونعني بالأول التّصوف الذي سار متقيّدا بالقرآن والسّنة النّبوية،ويمثل هذا الاتّجاه أبومدين وأبو زكرياء الزّواوي وغيرهم...،أمّا التّصوف الفلسفي فيمثّله ابن عربي الذي مرّ ببجاية أواخر القرن السّادس الهجري»[3] ،وهناك الكثير من المتصوّفة الذين عاصروا فترة حكم الموحّدين من أبناء المغرب العربي و من الوافدين، خاصة من الأندلس والمشرق العربي الذين مرّوا بحواضرها للتّعلم أو التّعليم،ومنهم من طاب له المقام واستقر فيها بقية حياته.

و لكن مجال هذا البحث لا يتّسع لذكرهم جميعا،لكن لا بأس أن نستأنس بذكر بعضهم،ومنهم«أبو القاسم عبد الرّحمان بن يوسف البِجائي (ت577هـ)، وابن الطّفيل الذي نحا في

---

(1) مبارك بن محمد الميلي : تاريخ الجزائر في القديم والحديث،ج1،مكتبة النّهضة الجزائرية،ط2004/4ص335.

(2) أحمد الغبريني :عنوان الدّراية (مقدمة المحقّق)،ص38.

(3) السابق : ص46/45.

التّصوف منحى عقلياً،ثم أبو الفضل عبد المؤمن بن عمر(ت602 هـ)،ثم هناك عبد السّلام بن مشيش(ت625 هـ) ،وأبو العبّاس بن أحمد بن محمّد الشّريسي السّلوي(ت641 هـ) وأبو الحسن الشّشتري(ت668 هـ) وابن سبعين المرسي(ت669 هـ)تلميذ ابن عربي»[1]،ويمكن أن نذكر هنا شيخ الطّريقة الصّوفية الشّاذلية التي انتشرت كثيرا في الشمال الإفريقي والمشرق العربي، الشّيخ«أبو الحسن الشّاذلي نسبة إلى "شَاذِلة"قرية بتونس قيل إنّها "مرناق"،وتوفي بأرض الحجاز سنة (655 هـ)،والنّاس فيه بين مادح وقادح،وله أورادٌ وأذكار انتشرت في النّاس غربا و شرقا ،وتفرّع من طريقته طرق كثيرةٌ»[2]،وغير هؤلاء المتصوّفة كثيرون،حتّى أورد لهم بعض المؤلّفين الذين عاصروهم أو عاصروا من عاصرهم ،تآليف كثيرة في ذكر ولادتهم ووفاتهم،ووفادتهم إن كانوا من غير السّكان الأصليّين،وما قدّموه من أعمال جليلة،ومن أولئك المؤرّخين ،التّادلي في كتابه "التّشوف إلى رجال التّصوف"،وابن قنفذ القسنطيني في مؤلّفيه"أنس الفقيرِ وعزُّ الحقيرِ"و " الوفيات"وقد سبقت الإشارة إلى أحمد الغبريني في عنوان الدّراية.

في هذا الجو المشحون والزّاخر بالعلم والعلماء،والمشجّع على المنافسة والجدّ والاجتهاد و المجاهدة عاش الشّيخ أبو مدين في ظلّه مهاب الجانب مكرّما رفيع المقام،حتّى وشى به علماء الظّاهر لدى يعقوب المنصور الخليفة الموحّدي فطلب حظوره إلى مرّاكش ،وكان يعرف قدر الشّيخ ومكانته وحضوره في المجتمع البجائي خاصة، لِدَى أوصى بحسن رعايته في سفره وحمله برفق،لكن الأجل كان أسرع فلم يُتح له أن يلتقي بيعقوب المنصور،و«في سنة أربع وتسعين وخمسمائة توفي شيخ المشايخ أبو مدين شعيب بن الحسن الأنصاري ودفن بعبّاد تلمسان»[3].

يجدر بنا أن نذكر في نهاية هذا المدخل، بكثرة التّعريفات التي تعرّضت لمصطلح (التّصوّف و صوفي)،نظرا لاتّساعها،أو اختلاطها من حيث المضمون بمصطلح آخر هو الزّهد لذا لم نجد تعريفا جامعا مانعا للمصطلحين.

كما نشير أيضا إلى أنّ التّصوف بقسميه(السّني والفلسفي) على عهد أبي مدين شعيب،عرف انتشارا مُلفةً،ولعل ذلك راجع إلى عناية حكّام الدّولة الموحّديّة بشتّى العلوم،العقليّة والنّقليّة ومنه رعايتهم للعلماء عامة بمن فيهم المتصوّفة.

---

1) عمر فرّوخ : تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحّدين)، ج5،ص371.

2) مبارك بن محمد الميلي : تاريخ الجزائر في القديم والحديث، ج1، ص248.

3) أبو العبّاس أحمد بن حسن بن علي الخطيب (ابن قنفذ) :كتاب الوفيات،تح،عادل نويهض،منشورات الآفاق الجديدة ، بيروت ط1983/4ص210.

كما كان للمكانة اللاّئقة التي حظي بها الشّيخ داخل المجتمع البجـــائي،دورٌ في تـــشجيع العلماء والمتصوّفة للإقبال على هذه الحاضرة،الشّيء الذي ساهم في دفع حركة العلم قُدمًا.

الفَصْلُ الأَوّلُ

مَفهُوم الجَماليّة والرّمز.

أوّلا – مفهوم الجمال و الجماليّة.

ثانيا – علم الجمـــال الأدبي.

ثالثا – مفهـــوم الـــرّمـــز.

رابعا – مفهوم الرّمز الصّوفي وأشكـــاله .

خامسا– دواعي توظيف الرّمز الصّوفي.

أوّلاً- مفهوم الجمال والجمــالية:

اقتضت ضرورة البحث وطبيعتُه في هذا الفصل النّظري، أن نستهلّ الحديث بمفهوم الجمال وما يتفرّع عنه من مصطلحات، كالجماليَّة والجميل والجليل،ودافعي في ذلك هو معرفة هل هذا التراث الضخم من الشّعر الصّوفي، يتّسم بسمة الجمال الفنّي الأدبي أم هو مجــرّد تراكم شعري يعبّر من خلاله صاحبُه عن أحوال ويصف فيه مقامات السّالكين،- كما يرى البعض-أم أنّه لا يخلو-حتى وهو يعبّر عن تلك الأحوال ويصف تلك المقامات-من صفاتٍ وخصائصَ جمالية،مبثوثة في ثناياه،تميّزه في ألفاظه وعباراته وموسيقاه ولغته ورموزه عن غيره.

ونظرا لتشعّب هذا المفهوم،مفهوم الجمال،وتعدّد تعريفاته،وتداخله مع مصطلحات أخرى،سيكتفي البحث بالتّعرّض لأكثر المفاهيم والتّعريفات تداولا بين الباحثين والفلاسفة والنّقاد الذين تعاطوا مع هذا المفهوم.لذا فلن يجد الباحث المبتدئ ،وهو بصدد هذا المفهوم الطريق سالكا أمامه،ليس لصعوبة استكناه هذا المصطلح فحسب،وإنّمـــا للتداخل الكبير الموجود بين هذا المفهوم وما يتفرّع عنه أو ما له علاقة به.

لقد خلق الله تعالى الكون على نسق محدّد يسير في مسارات دقيقة لا يحيد عنها، وبثّ في فضائه أفلاكا ونجوما تدور في مدارات بدقّة وثبات،وأرسى في أرضه جبالا شامخات،وفجّر فيها أنهارا ومحيطات،وأخرج منها أشجارا ونباتات،وبث فيها من كل الدّواب زوجين،كلٌّ يسعى في مناكبها،ويؤدي فيها دوره بتناسق ونظام ،متناهي الدّقة،يحار العقل في تكامله وجماله،لا مجال فيه للصّدفة،أليس ذلك من بديع صنع الله؟ قال تعالى ﴿**أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ أَنزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ مُّخْتَلِفاً أَلْوَانُهَا وَمِنَ الْجِبَالِ جُدَدٌ بِيضٌ وَحُمْرٌ مُّخْتَلِفٌ أَلْوَانُهَا وَغَرَابِيبُ سُودٌ۝وَمِنَ النَّاسِ وَالدَّوَابِّ وَالْأَنْعَامِ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ كَذَلِكَ إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَزِيزٌ غَفُورٌ** ﴾ [فاطر :الآية27،28] .إنّ هذا الكون الجميل،البديع المتناسق مسخّر للإنسان،وقد أدرك منذ نزوله إلى الأرض،جمال هذا الكون ومدى حاجته لموجوداته ،فراح يتعاطى معها بفنّيــة أحيانا،ونفعية أحيانا كثيرة،أمّا الفنّية فتمثّلت في كيفية تأقلمه مع هذا الوجود الجديد حتّى يحافظ على كيانه،فاتخذ من الكهوف مساكنا ،وصنع من الحجارة حرابا يدافع بها عن نفسه.أليس في هذا السّعي إلى التّأقلم مع البيئة جمال؟لأن فيه محاولة للتغيير والانتقال من وضعيّة إلى أخرى هي الأحسن. أليس في تلك الحرفية فنٌّ ؟ لأنّ فيها محاولة — وإن كانت بدائية- للإبداع والخلق.

فالتّداخل بين الفن والجمال موجود منذ بدء التّاريخ،وبالتّالي لا نشك إذن في أنّ الفنّ قديم قِدَم الإنســـان،ثم أخذ وعيه بالجمال يتطوّر شيئا فشيئا ولّما عرف الزّراعة« كانت الأخيرة بداية عهد جديد لنزوعه الفنّي ،وتطوّر إحساسه بالجمال،إذ بدأ يصنع في هذا العهد التّماثيل من الطّمي والمساكن من الطّوب واللّبن،وأخذ في زخرفة جدران كهوفه ومساكنه بشتّى أنواع الحيوانات،والطّيور المستوحاة من البيئة التي كان يعيشها ،وكان للدّين أثر كبير على الفن فقد كان الإنسان القديم يقوم برسم الحيوانات والطّيور التي يراها أليفة وتجلب له الحظ والسّعادة،كما يرسم بعضها لما يعتقده فيها من شر وبطش»[1]فتلك الممارسات اليومية للإنسان البدائي، هي ثمرة ملاحظته للكون عامّة،والبيئة المحيطة به على وجه الخصوص ،فهو في احتكاك دائم بها،تدفعه الفطرةُ والفضولُ والمغامرة إلى استكناه حقيقتها ومعرفة كيفية استغلالها في جميع أحوالها.لكن تبقى تلك الخبرات الفنّية بدائيّة،ومع ذلك فإنّ« مرحلة العصور القديمة تُعدّ من المراحل التي تفجّرت فيها طاقات الإنسان، فبدأ في تشييد الحضارات على ضفاف الأنهار،خاصّة في الشّرق »[2] ممّا يبين نضج وتطوّر الوعي الجمالي لدى الإنسان بمرور الزّمن،واستفادته ممّا قدّمه أسلافهُ من خبرات في شتّى المجالات،إنْ على مستوى البيئة أو التّاريخ أو الدّين أو الاقتصاد أو السّياسة.

وخير مثال على مستوى تطوّر هذا الوعي بالفن والإدراك الجمالي ما قدّمته الحضارة المصريّة القديمة،وروعة ما توصّل إليه عقل الإنسان وذوقه،وقد ساعده في ذلك كلّه الطبيعةُ المحيطة به أوّلاً بما فيها من جبال وصحارى وهضاب، مكّنت المصري القديم من معرفة حساب السّنين،والفصول،والتّوصل إلى لا نهائية الحياة،وكان لاستلهام المصري للبيئة والطّبيعة من حوله،-بما فيها من حيوانات ونباتات-سببا في نزوعه الفنّي،وقد ظهر ذلك في طريقة بناء المقابر،والتي تطوّرت من شكل حفرة في جبل،إلى مصطبة إلى أن وصلت في شكلها النّهائي إلى هرم .

لكن هذا الوعي المبكر بالفن ،والإدراك النّاضج للجمال، لم يقتصر على الحضارة الفرعونية فحسب،بل نجده أيضا في الحضارة التّدمرية،عند قدماء السّوريين فيما توصلوا إليه من صناعات وما أبدعوه من زخارف فنّية،كما نجده أيضا في حضارة الرّافدين هذه الحضارة العريقة، التي أظهر

---

[1] علي عبد المعطي محمد / راوية عبد المنعم عبّاس : الحس الجمالي وتاريخ التّذوق الفنّي عبر العصور ، دار المعرفة الجامعية ، الإسكندرية ،2005،ص13.

[2] نفسه:ص14.

سكّانها منذ ما قبل التّاريخ،وبعد استقرارهم على ضفاف نهري دجلة والفرات،وعيا خارقا بالفن والجمال[1]،فكانت بابل وحدائقها المعلّقة.

الملاحظ إذن أن وعي الإنسان بالفن والجمال أخد يتطور بمرور الزمن،والملاحظ أيضا تلك العلاقة الوطيدة بين الفن والجمال منذ بدء التاريخ، ناهيك عن الصّعوبة الموجودة في تحديد مفهوم الجمال،فهو يماثل في صعوبته«كلمات مثل السّعادة،والموهبة والفن وذلك لأنّ هذه الكلمات غالبا ما تعني أشياء كثيرة،أمّا إذا استطعنا أن نستخدمها باعتبارها رمزا لمحتوى أو موضوع خاصّ،فإنّها يمكن أن تُعطي معنى وثيق الصّلة بالموضوع »[2]فكثرة الآراء ووجهات النّظر حول تلك المصطلحات ،تجعلها مطّاطية وفضفاضة ،تستوعب عدّة معاني متداخلة،وكذلك الأمر بالنّسبة لمفهوم الجمال،وبالتّالي سأحاول جاهدا،عرض جملة من التّعريفات ،تناولت هذا المصطلح،معتقدا– حسب قراءتي المتواضعة لبعض ما كتب حوله – أنها ألّمت بهذا المفهوم ،وقرّبته من القارئ.

إنّ الباحث في هذا المفهوم ،سيجد–وهذا طبيعي–« أكثر من تعريف للجمال عند مختلف المفكّرين، في مختلف العصور والأمكنة،ذلك أنّ التعريفات في هذه الحالة تكاد لا تمثّل أكثر من وجهات النّظر المختلفة في فهم الجمال،وطبيعي أن يختلف النّاس في فهم الأشياء، خاصّة إذا كانت من طبيعة مرنة ،كما هو الشّأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة»[3]فكثرة هذه التّعريفات مؤدّاها إلى اختلاف النّاس في نظرتهم للجمال،وفي تحديد مواصفاته،فقد يتّفق اثنان على أنّ هذا الشّيء جميل،وربّما يختلفان في تحديد النّقاط التي جعلته جميلا،وقد تذهب وجهات النّظر هذه إلى أبعدَ من ذلك،فما أراه أنا جميلا ،قدلا تراه أنت كذلك،وما تراه اليوم جميلا ،قد تراه بعد أيّام غير جميل،وربّما الشّيء الذي زاد من صعوبة تحديد هذا المفهوم،هو أنّ الجمال نفسه،«ليس شيئا واحدا فهو يمكن أن يكون أرضيّا مادّيا،ويمكن كذلك أن يكون معنويّا أو مثالياً أو مفارقا لعالم الواقع،أو غير ذلك من المعاني المتعدّدة للجمال،لذلك حيّر الجمال عبر تاريخ البشريّة المفكّرين والفلاسفة والأدباء والفنّانين وعلماء النّفس والنّاس بشكل عام،وتعدّدت تفسيراته بتعدّد المنطلقات الفلسفية والنّقدية والإبداعية والعلمية والإنسانيّة له،تلك التي حاولت تفسيره،أو

(1) يُنظر الحس الجمالي وتاريخ التّذوق الفنّي عبر العصور: ص15.

(2) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي،دراسة في سيكولوجية التّذوق الفنّي،سلسلة عالم المعرفة،مطابع الوطن،الكويت،مارس2001،ص17.

(3) عزّالدّين إسماعيل :الأسس الجمالية في النّقد العربي،عرض وتفسير ومقارنة،دار الفكر العربي،القاهرة 1992،ص29.

الإحاطة بمظهره ومخبره،وظلّ الجمال يروغ دوماً من كلّ التّفسيرات »[1]فهذا التّعدّد والتّلون الموجود في الجمال نفسه،هو سبب حيرة العلماء والمختصين في الإحاطة به وتقنينه،فهو مصطلح مراوغ،يصعب فهمه لذا اختلفت التّعريفات وتعدّدت.ويردّ الدكتور عزا لدين إسماعيل هذه الصّعوبة إلى« مشكلة اللغة أوّلا وقبل كلّ شيء، فهي التي أمدّتنا بكلمة(الجميل)،فرحنا نطلقها على الأشياء،ونربط بينها وبين أمور كثيرة في محاولة تحديدها »[2] فاللغة كوسيلة اتصال ،كانت عائقا في التحديد الدّقيق لهذا المصطلح،فنحن نعجز أحيانا على التعبير الواضح والدقيق على بعض ما يصادفنا من قضايا في حياتنا اليومية،أو ما نشاهده من مرئيّات،فنلجأ إلى طرق أخرى من طرائق التعبير،كالتّشبيه،أو ربط ما نعرفه بأمور أخرى ،وقد لا يتّضح الأمر جيّدا،بل قد نزيده- ونحن نريد توضيحه- غموضا وإبهاما.

وأوّل تعريف تقني يصادفنا للجمال،تعريف فيه شبه اتفاق وإجماع بين العلماء والباحثين،وهو أنّ « علم الجمالAesthetics or-esthetics"نشأ في البداية باعتباره فرعا من الفلسفة،ويتعلّق بدراسة الإدراك للجمال والقبح،ويهتم أيضا بمحاولة استكشاف ما إذا كانت الخصائص الجماليّة موجودة موضوعيّا،في الأشياء التي ندركها، أم توجد ذاتيّا في عقل الشّخص القائم بالإدراك،وقد يُعرّف الجمال كذلك على أنّه فرعٌ من الفلسفة،يتعامل مع طبيعة الجمال،ومع الحكم المتعلّق بالجمال أيضا »[3] فهذا المصطلح فلسفي،أو من مجالات علوم الفلسفة،ميدانه كيفية إدراكنا للجمال والقبح،وكيفية التّمييز بينهما،بل يذهب إلى أبعد من ذلك، إلى فلسفة الجمال نفسها،فيضعنا في جدلية :هل خصائص الجمال موجودة في الشّيء المدرك نفسه؟ أم توجد في عقولنا نحن المدركين للجمال؟ومن ثمّ نحكم بواسطتها على هذا الشّيء المُدْرَك،بالجمال أو القبح.وفلسفة الجمال هذه تهدف «إلى دراسة التّصوّرات الإنسانية عن الجمال من جهة،والإحساس بها من جهة ثانية،ثمّ إصدار الأحكام عليها من جهة ثالثة،ومن ثمّ يتحوّل التّعريف بالجمال إلى ثلاث مراحل عامّة يكتمل بها تعريفه هي:مرحلة التّصوّر،ثمّ مرحلة الإحساس،فمرحلة الحكم »[4]وحتّى نصل إلى الحكم على الشيء المدرك،لابد من مرحلتين هامّتين يرتكز عليهما، هما:تصوّرنا نحن للجمال ومنطلقاته،ثم إحساسنا الباطني للشيء المُدرَك،وهذا

---

1) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي،ص14.

2) نفسه :ص19.

3) نفسه :ص18.

4) علي عبد المعطي محمد / راوية عبد المنعم عبّاس : الحس الجمالي وتاريخ التّذوق الفنّي عبر العصور،ص187.

المُدرك–بطبيعة الحال– قد يكون عملا فنّيا إبداعيا،في مجالات متنوّعة، كما يمكن أن يكون منظرا طبيعيّاً« وقد فسّر "أفلوطين"في الإنياذة الجمال الفنّي بأنّه فرق بينه وبين جمال الطّبيعة، فرأى أنّ الحجر الذي يتناوله الفنّان، يبدو جميلا بجانب الذي لم تمسسه يد الفنّان،فالجمال إذن ليس في الحجر،وإلاَّ فالحجران من أصل واحد،ولكنّه في تلك الخاصّية التي أضافها الفن إلى الحجر،وهذا الجمال الذي سبق أن أدركه بخياله،كان أعظم منها في الحجر،ومن ثم فالعمل الفنّي ليس مجرّد تقليد للعالم المرئي،ولكنّه يصعد بنا إلى المبادئ الأولى التي قامت عليها الطّبيعة »[1].

فرّق أفلوطين بين جمال الطّبيعة،والجمال الفنّي،وكأنّي به يجيبنا على التّساؤل الذي يطرحه علم الجمال في التّعريف السّابق،حول الخصائص الفنّية الجماليّة هل هي موجودة موضوعيا في الأشياء التي ندركها؟ أم أنّها توجد ذاتيّا في عقل الشّخص القائم بالإدراك؟ فهو يرى أنّ الجمال الفنّي موجودٌ في نفس الفنان،يستمدّه من مخيّلته وذوقه،ثم يسقطه على ذلك الحجر،فيستحيل تمثالا رائعاً،كما أنّ الإبداع الفنّي عنده ليس مجرّد محاكاة للطّبيعة،وإنّما هو استبطانٌ وصعودٌ بتلك الأحاسيس الجميلة،اتجاه ذلك الشيء المُدرَك إلى مراتب سامية.

وقد ذهب أفلاطون قبله هذا المذهب،على اعتبار أن الإغريق من أوائل الشّعوب التي عنت بالجمال« عناية فائقة ،وكان الجمال بجانب الخير والحقّ،أهمّ ما يشغل فلاسفتهم ومفكّريهم،وفي محاورات أفلاطون مادّة وفيرة،في محاولة إدراك الجمال وفهم طبيعته»[2]، برؤية أفلاطونية للجمال مقرونة عنده بالخير والحق،حيث تناول الجمال في‹ثلاث محاورات على نحو خاصّ هي:"هبياس الأكبر" ،"فايدروس"و"المأدبة" واعتبر الجميل مستقلاًّ عن مبدأ الشّيء الذي يظهر أو يبدو على أنّه جميل،فالجميل صورة عقليّة،مثل صورة الحق أو الخير»[3].فالجمال عند أفلاطون عقلي محسوس كمبدأ الخير والحق،وأكثر ما يكون في الشّكل الخارجي للشيء المُدرَك،وبالتّالي أحكامنا« تنصبّ على المظهر الخارجي وليس المخبر في حين أنّه قد يكون هناك تآلف بين الظّاهر والباطن.

أمّا أرسطو، فيخالف نوعا ما أستاذه ،في رؤيته للجمال،فهو مقتنع «بأنّ هناك ثلاث مكونات أساسية للجمال

---

1) عز ّالدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي،ص37.

2) نفسه : ص14.

3) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي،ص15.نقلا عن: أفلاطون ،محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر ،دار المعارف،ص155.

وهي الكلّية (Intégras)Wholeness،والتّـــآلف:Consonontia،والإشعاع أو النقاء المتألق:Claritas)radiance) وقد نشأت الأفكار الخاصّة بالتّوازن والتّناغم الهرموني،والتّناسب و النّظام وكذلك مفهوم القطاع الذّهبي،وضرورة الاعتدال،أو الإفراط أو التّفريط عن ذلك المصدر الثّقافي القديم»[1]،فتلك النّقاط الثّلاث التي يثيرها أرسطو(الكلّية ،التّآلف والإشعاع) تمثّل حسبه بؤرة الحكم الجمالي على الشّيء،فالجمال عنده ،يكمن في التّوازن والتّناغم أو التّناسب،كما يكمن في النّظام والاعتدال.

وقد جاءت آراء العلماء والفلاسفة الإغريق متقاربة نوعا ما ،على الأقل مع الآراء التي عرضناها سابقا،فقد قال«السفسطائيون مثلا إنّه لا يوجد جميل بطبعه،بل يتوقّف الأمر على الظروف وعلى أهواء النّاس،وعلى مستوى الثقافة والأخلاق ،وقال الفيثاغوريّون:إنّ الجمال يقوم على النّظام والتّماثل وعلى الانسجام ،وأشار ديمقريطس إلى أنّ الجمال هو المتوازن(أو المعتدل) ،في مقابل الإفراط والتّفريط،وأخضع الجمال للأخلاق،وربط سقراط الجمال بالخير ربطا تامّاً،وكذلك بالنّافع أو المفيد »[2]،فالسّفسطائيون إذن يرون أنّه لا يوجد جمال بعينه،وإنّما يعود ذلك إلى الظروف والأهواء،فما نراه الآن جميلا حسب ظرف ومزاج معيّنين، قد نراه مستقبلا قبيحا إذا تغيّر الظرف والمزاج،وهذا الرّأي يتماشى ورأي أفلوطين عندما فرّق بين الجمال الطّبيعي،والجمال الفنّي.أمّا الفيثاغوريّون،فيرون أنّ الجمال موجودٌ في ذلك النّظام والانسجام والتّماثل في الوجود،وفي ما بين الأشياء نفسها،أو في تناسقها مع غيرها،وقد قال بذلك أرسطو أيضا.

أمّا ديمقريطس فالجمال عنده موجود في التّوازن والاعتدال والوسطيّة،دون إفراط أو تفريط،كما يربط الجمال بالأخلاق،وهذا الرأي أيضا يتماشى في بعض جزئيّاته مع رأي أفلاطون.

وكما كان للإغريق والرّومان،تصوّرهم ومفهومهم بل وفلسفتهم في للجمال،كان للعربي الجـــاهلي تصوّره ونظرته للجمال،صحيح أن الإغريق – مثلا – كان موقفهم من الجمال متأصّلا وعميقا ،لعدّة اعتبارات يضيق بها المجال هنا،ولعلّ أبسطها يتمثل في البيئة،فالطّبيعة والمحيط الاجتماعي والسّياسي في روما أو أثينا ،يختلف اختلافا يكاد يكون جذريا عنه في شبه الجزيرة العربية،ولهذا العامل – حسب رأيي– تأثيره الواضح في إدراك الفريقين للجمال.ومهما يكن من

---

(1) السّابق :ص15.نقلا عن:-porteous,I-D-(1996)Environmental Aesthetics ideas,politics and planing-London Rautledge ,19

(2) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي،ص14، نقلا عن: أفلاطون ،محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر ،دار المعارف،القاهرة.

أمر،فإنّ العربي في جاهليته«كان يعرف الجمال،بصورة أو بأخرى،ولكنّها كانت المعرفة الأوّلية السّاذجة،التي يشترك فيها جميع النّاس،أو لنقل إنّها لم تكن المعرفة الواعية،أو بلفظ أدقّ، المعرفة النّاتجة عن تأمّل وتركيب،وإذا كنّا نستبعد أن يكون العربي في تلك العصور المتقدّمة قد عرف الجمال، ذلك النّوع من المعرفة،فليس ذلك إلاّ لأنّ مظاهر حياته الفكريّة،في أسمى مكان وصلت إليه،تتمثّل في إنتاجه الفني أو الشعري على وجه التّحديد»[1]فمعرفته للجمال إذن معرفة عاديّة ساذجة،وليست تلك المعرفة العميقة الواعية المدركة،المتفلسفة المبنيّة على منطلقات فكريّة معيّنة،لكنَّ هذا لا يعطينا الحق في نفي هذا النوع من الإدراك للجمال عند الجاهلي،بشكل أو بآخر،وما إنتاجه الشّعري الزّاخر و النّاضج والحافل بمظاهر الجمال ،- والذي هو نتاج تأمله في الكون من حوله - ،إلاّ دليل على تذوّقه وتمييزه لمظاهر القبح والجمال فيه.

فالعربي إذا انفعل بمظاهر الجمال الحسّية،الملموسة،و لم ينفعل بالمظاهر المجرّدة أو المعنوية التي تحتاج إلى استبطان وتأمّل داخلي،للوصول إلى اللّذة،«وإذا نحن التمسنا الموطن الذي تتّضح فيه هذه الانفعالات،في الشّعر الجاهلي،وجدنا أنّ شعر الغزل هو الميدان الذي يتعرّض فيه الشّاعر لتصوير انفعاله بالجمال»[2]،فالشّاعر يعبّر عن انفعال عاطفي مصدره المرأة ،هذا المخلوق الجميل الذي كان ومازال مصدر توتّر الشّاعر وإلهامه،ويزداد التّوتر عند الشّاعر الجاهلي،انطلاقا من فعل الحضر المضروب على المرأة،وسياسة المنع التي كانت تمارس ضدّها،وانطلاقا من المبدأ القائل:كلّ ممنوع مرغوب،راح الشّاعر يتعرّض للمرأة في جيئتها وذهابها،يتغزّل بها في شعره،ويصفها في كلّ حالاتها وصفاً حسِّيا،فجمالها الخارجي هو مصدر إلهامه،فلم يكن يظفر في هذا الجو المليء بالرقباء،سوى بالنظر،وقليلا ما كان العربي يظفر بلقاء يتبادلان فيه الحديث. يقول امرؤ القيس في معلّقته:

هَصَرْتُ بِفَوْدَيْ رَأسِهَــا فَتَمَــايَلتْ   عَلَيَّ، هَضِيمَ الكَشْحِ رَيّــَا الُمخَلْخَلِ
مُهَفْهَفَةٌ بَيضَاءُ غَـــيــرُ مُفَــاضَــةٍ   تَرَائِبُهَا مَصْقُولَــةٌ كَـــالسَّجَنْــجَلِ
كَبِكرِ الُمقَانَاةِ البَيَــاضَ بِصُفَــــرْةً   غَذَاهاَ نَميرُ المــَاءِ غَيْــرُ الُمحَـــلَّلِ
تَصُدُّ وتُبْـــدِي عَـــنْ أَسِيـــلٍ وَ تَتَّقِي   بِنَاظِرَةٍ مِنْ وَحْـــشِ وَ جْرَةَ مُطْفِلِ[3]

[1] عز ّالدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي،ص109.
[2] نفسه : ص110.
[3] الزّوزني : شرح المعلّقات السبع،دار بيروت للطباعة والنشر،1963،ص21/20.

فالمتأمّل في هذه الأبيات يلاحظ،«أنّ الشّاعر لم يقف عند أيِّ صفة حسن معنويّة،بل كانت كلّ الصّفات التي لفتته في محبوبته،هي الصّفات الحسّية المحض،وقد راح يقف عند كلّ عضو منها،من فُروعِها إلى أطرافها،فيعطينا صورة للمثل الأعلى للجسم كلّه،ومن هنا كان الشّاعر حسّيّا في تصوّره للجمال،وتصويره له على السّواء »[1]،هكذا كان موقف الشّاعر من المرأة،وهكذا كانت نظرته للجمال،تلك النّظرة الحسّية الخالصة،والتي تعزى ربّما لذلك المنع الذي مورس ضد المرأة،فحرم الشّاعر من الحديث واللّقاء،فصار لا يعرف من المرأة إلاّ صورتها الخارجية أمّا باطنها فظلّ مجهولا لديه،ومع ذلك نظفر عند بعض شعراء الجاهلية،من جمع بين جمال المظهر(الحسّي) والمخبر(المعنوي).

وبمجيء الإسلام،أحدث انقلابا جذريا في كثير من المفاهيم السّائدة في الجاهليّة،فارتقى ببعضها إلى مصافّ الكمال،وعمل على استئصال بعضها الآخر من الجذور،فأحدث تغييرا مهمًّا في فكر العربي المسلم،فتبدّلت نظرته للحياة،« ولكن هل غيّر الإسلام حقّا من موقف العربي ،وبخاصة موقفه الفنّي إزّاء الكون؟لقد لفته القرآن كثيرا إلى مظاهر الجمال في هذا الكون وهذه وحدها نُقلةٌ لها قيمتها،من ناحية تاريخ التّطوّر الفكري العربي،فلا شكّ أنّ الوقوف أمام الطّبيعة،والانفعال بهذا الجمال،يتطلّب وعيا جماليّا أرقى من ذلك الذي تمثّل عند الشّعراء الجاهليّين في موقفهم من جمال المحبوب »[2]فالذوق هو من جملة ما هذّبه الإسلام،فارتقى وعي العربي المسلم وصار إدراكه للجمال أرقى وأعمق،فراح يصف الطّبيعة والكون من حوله،واللذين كانت تتجلّى فيهما عظمة الخالق سبحانه،ثم أخذ هذا الإدراك للجمال ينمو ويتطوّر،شيئا فشيئا،وبخاصة عندما احتكّ العرب بغيرهم من الأمم،وتعرّفوا على بيئات جديدة،تخالف بيئتهم،وتعرّفوا على أنماط حضارية جديدة،اكتشفوا من خلالها مجالات جمالية غير الشّعر،الذي كان وإلى وقت قريب ،هو الميدان الأوحد للتباري واستعراض المهارات الفنّية،واللّغوية والأسلوبية،وقد أبدع المسلمون في تلك المجالات الجديدة،فاهتموا« بالفنون والجماليات بشكل كبير،على الرّغم من ضيق النّظرة إلى الفن في العالم الإسلامي،وما فرض على بعض أنواعه من تحريم،،إلاّ أنّه لا يمكن أن نتجاهل دور المسلمين الإبداعي في مجال الخلق الفنّي،أو نتغافل عن ذكر إسهاماتهم الفنّية في الحضارة وفي التّاريخ،وفي تاريخ الوعي الجمالي والفنّي،لقد تميّزت فلسفة الجمال الإسلامية بكثرة مؤلّفاتها الهندسيّة،فقد برع

---

1) عز ّالدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي : ص111.

2) نفسه :ص113.

المسلمون في الهندسة والعمارة،وكذلك فن الزّخرفة»[1]،وغيرها من الفنون التي ظهر فيها – وبشكل ملموس– وعي المسلمين وإدراكهم للجمال،إلاّ أنّ المجال الذي برع فيه العرب المسلمون ،وأظهروا فيه قدرات جمالية فائقة،هو ميدان اللّغة وعلومها.حيث ظلّت اللّغة العربية تشكّل تحدّيا للعرب عامّة،ولعلماء اللّغة والبلاغة بشكل خاص،فراحوا يمخرون عبابها ،ويستخرجون روائعها،فبيّنوا جماليّاتها،في ألفاظها وجملها،وفي أساليب التعبير بها،« ونحن لا نرتاب لحظة واحدة في أنّ البلاغيّين العرب القدامى ،قد توقّفوا عند شكل الجملة اللّغوية،ولكنّهم لم يروا هذا الشّكل محايدا بذاته،فقد ارتفع مفهوم التّذوّق الفنّي البلاغي لديهم حينما انتهوا إلى أنّ أيّ شكل بلاغي يحمل في طبيعته الجمالية وعي الإنسان لما يحيط به،بطريقة إرادية أو لا إرادية،وبهذا ارتقوا عن مفهوم الجمال الطّبيعي المجسّد في ماهية الأسلوب اللّغوي.فاللّغة والصّورة والخيال والإيقاع،أدوات يتجسّد فيها مضمون ما ،ينطوي على وظائف متنوّعة،وأهداف كثيرة،ممّا يحقّق للشّكل البلاغي الجمالي،فلسفة تفسير الوجود والكون،والمصير»[2].

فالآراء والتّعريفات لمفهوم الجمال كثيرة،ووضعُ تعريفٍ محدّد للجمال،ظلّ يتأبّى أمام تلك المفاهيم المختلفة،وأمام طبيعة المصطلح المراوغة،وبالتّالي لسنا في حاجة، والحال هذه أن نستعرض كل تلك التعريفات المتنوّعة،وحسبي ما ذكرته منها.

لقد بينت لنا تلك التعاريف أنّ الجمال قسمان :جمال طبيعي ،نلمسه في الطّبيعة ومظاهرها، وجمال فنّي نجده في ما توصّل إليه الإنسان من إبداع فنّي خلاّق، في شتّى مجالات الخلق الفني،دون إغفال من يربط الجمال بالأخلاق،إلاّ أن الإشكال القائم يبقى في الحكم على تلك المُدرَكات،فبتدخل الذّوق يقع الاختلاف في الأحكام،وينتفي معه إقرارنا بصواب هذا الحكم أوذاك،أو مجانبة هذا الحكم أوذاك للصّواب.

ظل هذا المصطلح هكذا مراوغا،متلوِّنا إلى عصر النّهضة،عندما«انبعث علم الجمال مرّة أخرى باعتباره أحد الأنظمة المعرفية المعيارية التي هي علم الأخلاق و المنطق والجماليات،والتي تدرس الخير والحق والجمال،...أمّا علم الجمال الحديث ،كما نعرفه اليوم،فيمكن أن نتتبّعه بدءا من القرن الثّامن عشر»[3]،عندما ظهر كمصطلح جديد،انبثق عنه مصطلح آخر هو(الجمالية) أو

(1) علي عبد المعطي محمد / راوية عبد المنعم عبّاس : الحس الجمالي وتاريخ التّذوق الفنّي عبر العصور،ص58.

(2) حسين جمعة :جمالية الخبر والإنشاء ،دراسة بلاغية نقدية جمالية،ص20.

(3) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي،ص14.نقلا عن: أفلاطون ،محاورة فايدروس، ترجمة أميرة حلمي مطر ،دار المعارف، القاهرة.

الأَسْتَطِيقَا،وقد« ظهـــر للمرّة الأولى على وجه التّحديد في البحث الذي نشره (بُومجَارْتَن) بعنوان: Miditationes philosophica ede nunnllis poema pertinentibus، بعد حصوله على درجة الدكتوراه سنة (1735)،وقد جعلها اسما لعلم خاصّ،ثم تتابع ظهورها في كتاباته...ولم يخرج باستعماله لهذه الكلمة عن معناها اللّغوي الحرفي،وهو دراسة المدركات الحسّية»[1]فالجمالية مصطلح فلسفي أيضا،ميدانه الجمال،يتناول سبيل دراسة المدركات الحسّية،وربّما كان هذا المعنى لمصطلح جمالية «متمثّلاً عند (كانط)في الفصل الذي عقده بكتابه"البحث" Critique والذي يناقش فيه زمكانية المدركات الحسّية،وهذا المعنى الحرفي ،هو الذي كان في رأس "باومجارتن"عندما عرّف علم الأستيطيقا بأنّه،علم المعرفة الحسّية ونظرية الفنون الجميلة،وعلم المعرفة البسيطة،وفن التّفكير على نحو جميل،وفن التّفكير الاستدلالي»[2]،فهي مجال واسعٌ لتناول الظّاهرات الجماليّة المتنوّعة،وتتعرّض لمسائل الذّوق الفنّي،وما يشتمل عليه ،وبالتّالي لم تعد الجمالية حكرا على الفلسفة« فقد تسرّبت إلى المدارس النّقدية الحديثة،والتي في معظمها لا تستغني عن الجمالية (الإستتكية) في تقويم أي أثر فنّي أدبا كان أم رسما أم نحتا أم رقصا أم تمثيلا أم موسيقى،والجمالية (Lesthetique) هي كما يعرّفها معجم الفلسفة،العلم الذي يبحث في الجمال(Lebeau)،والعاطفة التي يقذفها فينا،ويمكن تمثيل مشكلات الجماليـــة في مفهومين،مفهـــوم الإبـــداع ومفهوم الاستقبال الجمالي (La perception esthétique)»[3]، فتتعرّض الجمالية إلى مسائل معقّدة، كعمليّة الإبداع الفنّي في شتّى مجالاته، و بكل تعقيداته،كما تتناول مفهوم الاستقبال الجمالي وكيفية حدوثه،إلاّ أنّ تركيزها ينصبّ على دراسة الإبداعات الفنّية،وصياغة الأحكام التي تميّز بين الجميل القبيح .

وعلى غرار علم الجمال ،اختلف الباحثون والنّقاد في التّحديد الدّقيق للجمـــالية«منهم من يطلق عليها اسم التّجربة الجمالية،ومنهم من يطلق عليها اسم المنهج الجمالي،وفي هذا الصّدد يقول علي جواد الطّاهر":لدينا إذن ثلاث كلمات أو أربع هي، شكلي فنّي،جمالي ،أسلوبي،صارت مصطلحات للدلالة على إضفاء الأهمّية في النّص الأدبي،على الجانب الشّكلي الخارجي وتقليل أهمّية المحتوى" ،وهنا تبرز إحدى الخصائص المميّزة للأستاطيقا ،وهي التّنكر للقيمة التّاريخية والاجتماعية والنّفسيّة،والخلقية والدّينيّة للعمل الأدبي»[4]فالملاحظ إذن، أنّ الجمالية تُعطي الجانب الشّكلي في

---

1) عز ّالدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي،ص15.

2) السابق : ص15.

3) عبد الملك مرتاض : النّص الأدبي من أين؟ وإلى أين؟،ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر،1983ص11.

4) كريب رمضان: بذور الاتّجاه الجمالي في النّقد العربي القديم،دار الغرب للنّشر،ص66.

الإبداع الفنّي كلّ اهتمامها،ملغية كلَّ ما ليس له علاقة مباشرة بالإبداع،كالتّاريخ،والمجتمع،والخُلق والدّين،وغيرها من تلك المؤثّرات،وتركز جلّ اهتمامها على الإبداع الفنّي لذاته،وتدعو إلى الاستمتاع به،دونما اهتمام بمضمون الإبداع الفنّي،فهي لا تحكم مثلا على نص أدبي من خلال مضمونه،بأنّه ليس جمالي،بل تهتم بالنّص نفسه،على اعتبار أنّه نشاط وإبداع ونزوع.

ومن البّاحثين من أطلق على الجمالية ،التجــربة الجمالية،ولفظ (تجربة)يوحي بالاهتمام بالباطن،دون إهمال الشّكل،وهي جزء مهمٌّ جدّا في عملية الإبداع، وذلك «من خلال الموقف الجمالي،وموقف الفنّان والمتلقّي،أثناء حالات الاستجابة،من خلال وعي جمالي للمدركات الجمالية،قبل وأثناء وبعد العملية الإبداعية»[1]،فينصبّ اهتمامها كتجربة على الشّكل والمضمون،فالعملية الإبداعية من البداية،إلى آخر مرحلة تستشرفها،ترتكز على المقوّم الجمالي،فوعي المبدع للمُدرَكات في الأصل، وعي جمالي،فالتّجربة الجمالية «لقاء بين الذّات والموضوع،خلال لحظة علويّة،وليست تجريدا لمعنى ممسك من الواقع،وليست نوعا من الاستدلال المنطقي القائم على التّأمّل الخالص،وإنّما هي ضرب من الممارسة الوجدانيّة الفعليّة،ومشاركة إيجابية،تلتقي فيها آثار حسّية وغير حسّية لأطرافٍ معيّنة»[2]فلا يتم لها الإعداد مسبقا،لأنّها ليست فعلاً رياضيّا منظّما بل ممارسة انفعالية،تحدث دون إشارة أو تنبيه مسبق. وانطلاقا من هذا اللاّمنطق،واللانظام،الذي يكتنف التجربة الجمالية،يزداد عجزنا نحن كمتلقّين عن إدراكها،وبالتّالي يكون شعورنا بالقيمــة الجمالية مختلفا،ومتفاوتا حتماً.

وحتّى تكون هذه التجربة الجمالية خالصة،يجب على ممارسها« أن يكون ذا فكر مستنير حرّ أصيل،يتمتّع بثقة نفسيّة ،تجعله يقدّر الأمور برويّة، من خلال وعيه بالوظيفة البصرية والسّمعية للبناء الفنّي، حينما يتصدّى للمشكلات الصّعبة والمعقّدة في موازنته بين التّصوّر والخبرة المكتسبة ويوازن بين الضرورات النّفسية وضرورات المجتمع،ويمارسها بطريقة إنسانيّة»[3]، وانطلقا من هذا المفهوم لممارسة تجربة جمالية خالصة أثناء عملية الإبداع،ألا يمكننا اعتبار تجارب الصّوفي المبدع تجارب جمالية؟ أليس الصّوفي ذو عقل مستنير،يتصدّى لمشكلات هي أكثر تعقيدا –ربّما- ممّا يتصدّ له المبدع غير المتصوّف؟أعتقد والحال هذه،أن تلك التجربة تجربة جمالية.

---

1) مصطفى عبده : المدخل إلى فلسفة الجمال،محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية،مكتبة مدبولي،القاهرة،ط2 ،1999ص171.

2) السابق : ص83.

3) مصطفى عبده : فلسفة الجمال،ودور العقل في الإبداع الفنّي ، مكتبة مدبولي،القاهرة،ط2 ،1999ص69.

ومن خلال ماسبق ذكره عن التجربة الجمالية ،يمكن أن نستنتج أنّها تتّصف بصفات ثلاث هي«الحسّية واللانفعية والانفعالية،وهي تنهض من الواقع المحسوس ،ومتحرّرة من الرّغبة والحاجة،ومظهرها نفسي،وقد تحوي جانبا فكريّا نتيجة التّأمّل الخالص،والانتباه الودّي النّاضج عند الفنّان،كما أنّها لقاء بين الذّات والموضوع،خلال لحظة سموّ فريدة»[1].

ومن قائل بأنّ الجمالية منهج كغيره من المناهج التي تتناول الإبداع الأدبي أو غيره من الإبداعات الفنّية،وتدرسها من عدّة جهات،كالمنهج التّاريخي أو الأسطوري أو النّفسي أو غيرها. وبالتّالي يمكن أن نعد الجمالية « منهجا تحليليا نقديا لدراسة البنية اللّغوية والأسلوبية وما تؤسّسه من دلائل ووظائف وأهداف لأنّ النّص الإبداعي أيًّا كان جنسه ،يؤكد خصائصه باتّجاهين:الشّكل والمضمون، ولا فصل بينهما...ممّا يحقق للنّص صورته الإيجابية الفعّالة، ومن ثمّ يجسّد حقيقة الجمال بكل خصائصها الدّلالية،لأنّ للكلام جسدا وروحا،وكذا لكلّ جسم جوهر وحقيقة»[2] فالمنهج الجمالي كما يهتم بالشّكل فيدرس اللّغة والأسلوب ووظائفَهما،يعتني بالمضمون في النّص الأدبي،لأنّ الصّورة المثالية له،تكون بتكامل شكله مع مضمونه،دون إهمال العناصر التي يقوم عليها الأدب،(الفكرة، الأسلوب، العاطفة والخيال)،لتكون الجمالية،منهجا نقديّا« يلبّي الحاجات الجمالية للرّوح والنّفس والعقل ،ويتّجه نحو الموضوع المعرفي والفنّي والأدبي المتكامل،وسبيله النّفاذ من الحواس إلى العقل،ومن الذّاتية الفردية إلى الرّوح الجماعية للمجتمع والثّقافة ،ومن الانطباع الانفعالي إلى المعرفة الموضوعية. »[3].

---

1) مصطفى عبده : المدخل إلى فلسفة الجمال،محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية : ص88.

2) حسين جمعة :جمالية الخبر والإنشاء ،(دراسة بلاغية جمالية نقدية)إتحاد الكتاب العرب،دمشق 2005.ص19.

3) حسين جمعة : التقابل الجمالي في النّص القرآني،دراسة جمالية فكرية أسلوبية ،دار النمير للطباعة والنّشر والتوزيع دمشق،ط1 ،2005ص63.

بعد هذه المحاولة للوقوف على مفهوم الجمال والجمالية،والتضايف الموجود بينهما،برصد عديد التعريفات التي تطرّقت للمفهومين،نرى أنّ الأستاطيقا قد « تميّزت عن الجمال حتّى أنّنا نستطيع أن ننتهي مع هذه المرحلة من تاريخ اللّفظ إلى أنّ الأستطيقي ليس هو الجميل،والعكس كذلك صحيح،بل إنّ الجمال ذاته أصبح ميدانا للإستيطيقا،فاختلف عنه كما يختلف علم الأخلاق عن السّلوك الإنساني،سواء بسواء »[1]،فالجمال صار ميدانا للجمالية،تدرسه من عدّة جوانب.

والجمال نفسه يرتقي إلى مرتبة الجميل،والجميل إلى الجليل،ولعل الجمال-كما سيأتي ذكره -« في أساليب العربية أدبا وبلاغة..غدا هدف الدّراسات الحديثة ،باعتبار الإبداعية التّعبيريّة،إنتاجا إنسانيّا جماليّا ،وباعتبار أنّها تماثل الجمال الذي تلتقطه الحواس،من الطّبيعة والأشياء والظواهر الطّبيعيّة،وكذلك يتّصل بكلّ إبداع إنسانيّ،من جهة الشّكل غالبا»[2]،فالجمال مفهوم يتناول الظاهرات الفنّية،والأدبُ واحد منها،بصفته إنتاج معرفيّ إنساني يتّصف بالجمال،بينما الجميل«يحتاج إلى الحواس والشّعور معا،وهو يرتبط بالقيود والقوانين،على الرّغم من أنّه يبدو مستقلاًّ عنها»[3]فالجميل أعلى مرتبة من الجمال،لأنّه لا يعتمد على الحواس فقط، وإنّما يحتاج إلى جانب الحواس،إلى الشّعور،حتّى نشعر بقيمته،لأنّ « الجميل،إنّما هو تجلّي الرّوح والأفكار في الأشياء والظواهر...والجميل في الفن و الأدب والبلاغة هو نهاية المطاف »[4]أي أنّ المبدع يعمل على تضمين القيمة الجمالية في إبداعه، وتلك هي غايته ،ويسعى للوصول بعمله إلى مرتبة الجميل ولِمَ لا الجليل؟!«فالجميل، في تعيّنه وتناهيه،يصلنا بالأبديّة،ويفتح أمامنا الطّريق إلى اللاّمتناهي والخلود،أمّا الشّعور الجمالي فإنّه كما يقول "شلر"تعبير عن توازن منسجم،بين العقل والحساسة،وقيمةٌ تُحيل إلى اللّذة بوصفها كيفيّة للشّيء،كما تُحيل إلى انفعال،يخصّ طبيعتنا الإنسانيّة »[5]،فالجميل يتّصف باللاّتناهي،أمّا الشّعور بالجميل فهو ذلك التّوازن الذي يُحدثه بين

---

(1) عزّالدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي،ص19.نقلا عن Baldwin, dictionary of philosophy and psychology ,vol 1p200.

(2) حسين جمعة: جماليّة الخبر والإنشاء،ص16.

(3) نفسه : ص16.

(4) حسين جمعة : جماليّة الخبر والإنشاء ، ص16.

(5) عاطف جودة نصر : الرّمز الشّعري عند الصوفية،ص103.

العقل والشّعور،فيشعر الإنسان باللّذة تجاه ذلك الشّيء المدرك،ويترتّب عن تلك اللّذة انفعال جمالي هو طبيعة فينا.

أمّا الجليل فإنّه « يرتقي بمرتبة الجمال،والجميل، إلى حالة الكمال المطلق،إذ لا يوجد شبيه له في الأشياء والظواهر وإبداعات الإنسان..بالرّغم من أنّ الإنسان، قد يرتضي لنفسه نماذج إبداعيّة إنسانيّة،قد تبلغ درجة علية من الرّوعة،وربّما وصلت إلى مرتبة قريبة من الجليل،فَيصفها بالكمال والجلال »[1]،فالجليل إذن ،أكثر قيمة من الجمال والجميل،على اعتبار أنّه يشير إلى درجة من الكمال المطلق،والتي لا يمكن أن يتّصف بها شيء من الموجودات،وربّما تصل بعض إبداعات الإنسان،إلى درجة عالية من الرّوعة، فيسمح لنفسه أن يصفها بالجلال تجاوزا،لأنّ الجلال و الكمال،هي من صفات الذّات الإلهية،لذلك نجد أنّ هذا المفهوم« ظلّ مرتبطا بالمعتقد الدّيني،إذ يُقابل مفهوم الذّات المقدّسة ،فالله أسمى من كلّ ما في الوجود،لأنّه خالق الكون ،وهو الخير المثالي،والمُظهر المطلق للكون والإنسان والمصير،وإنّ لكلّ جمالٍ جلالاً،ولكل جلالٍ جمالاً،وما بأيدي الخلق،يظهرُ لهم من جمال الله »[2]فالجميل مفهوم تختصّ به الذّات الإلهية.

ويعني الجلال في العرفانيّة الصّوفيّة « احتجاب الحق سبحانه عنَّا بعزّتِه، أن نعرفه بحقيقته وهويّتِه،كما يَعرِفُ هو ذاتهُ،فإنَّ ذاتَهُ– سبحانه – لا يراها أحدٌ على ما هي عليه،إلاَّ هو»[3]،فالجليل صعب المنال،فهو محاط بهالة من القداسة،تحول دون معرفتنا له،فذاته لا يعرفها على حقيقتها إلاّ هو،ولا يمكن أن يرها أحد،فلمّا حاول نبيُّ الله موسى عليه السّلام ،خرّ صعقا،قال تعالى : ﴿**وَلَمَّا جَاء مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَن تَرَانِي وَلَـكِنِ انظُرْ إِلَى الْجَبَلِ فَإِنِ اسْتَقَرَّ مَكَانَهُ فَسَوْفَ تَرَانِي فَلَمَّا تَجَلَّى رَبُّهُ لِلْجَبَلِ جَعَلَهُ دَكّاً وَخَرَّ موسَى صَعِقاً فَلَمَّا أَفَاقَ قَالَ سُبْحَانَكَ تُبْتُ إِلَيْكَ وَأَنَاْ أَوَّلُ الْمُؤْمِنِينَ**﴾[الأعراف :الآية143] ، فالجبل بعظمته لم يثبت أمام جلال الله،فصار دكّا مستويا مع الأرض،«ولّما كان في الجلال ونعوته معنى الاحتجاب والعزّة،لزمه العلو والقهر من الحضرة الإلهية،والخضوع والهيبة منّا،ولّما كان في الجمال ونعوته معنى الدّنو و السّفور ،لزمه اللّطف والرّحمة والعطف من الحضرة الإلهية ،والأنس منّا»[4]فالصّوفي يخضع

---

1) حسين جمعة : جماليّة الخبر والإنشاء، ص16.

2) نفسه : ص17/16.

3) عبد الرّزاق الكاشاني :معجم اصطلاحات الصّوفية ،ص66.

4) السّابق : ص66.

ويخنع أمام الجلال الإلهي،لما فيه من علوٍّ وقهر ،لاحتجابه عنّا،ويستأنس لجماله جلّ شأنه،لما فيه من دنوٍّ وسفور،يترتّب عنه لطف ورحمة وعطف.

ثَانيًا- علم الجمال الأدبي.

رأينا في موضع سابق من هذا البحث ،كيف انتقل مفهوم الجمال من مراحله البدائيّـــة الأولى السّاذجة ،إلى مراحل متقدّمة،نما معها وعـــي الإنـــسان و إدراكـــه،وتطوّر مفهومـــه وتـــصوّره للجمال،حتّى صار هذا المفهوم فرعا من الفروع التي تتناولها الفلسفة،وصار ملازمـــا لهـــا ،وراح العلماء والفلاسفة والنّقاد، يُنظّـــرون ويقعّـــدون لمفهـــوم الجمـــال وماهيّته،وطبيعـــة الجمـــالي وخصائصه،والشّعور الجمالي(الانفعال الجمالي)،وكيف يحدث؟ فأسّسوا بذلك لعلم جديد هو علم الجمال الأدبي،هذا العلم الذي يتناول الفن بصفة عامّة فصار متداخلا معه،بل صـــار هـــو مجـــال دراسته،أي دراسة الظاهرات الفنّية (الإبداع الفني)،بشتى أنواعها وفي جميع المجـــالات ،في وقـــت انتشرت فيه العلوم وكَثُرت التّخصّصات،فصار كُلّ علم يتناول مادةً أو ظاهرة إنسانية أو طبيعيّة بالدّرس من شتّى جوانبها،ومن تلك العلوم، علم الفن الذي قطع العلماء أشواطاً معتبرة في سعيهم للتأسيس له،وإن كانت مراحل أوليّة إلاّ أنّها جاءت بنتائج حسنة[1].

أبرز هذه العلوم التي ظهرت،تقوم على دراسة الظاهرة الفنّية من عدّة جوانب ،وأبـــرز هـــذه العلوم الفنّية ،متعلّقة بالجانب الأدبي أي علم الجمال الأدبي،هذا العلم الذي يتناول جُهدَ الأديب في عمله الفنّي.

ولعل أوّل المناهج التي تناولت الظاهرة الفنّية،هو النّهج التّأمّلي،والذي لم يتعامل حقيقـــة مـــع الإبداع الأدبي بشكل محسوم وعادل ،حيث حمل « الظاهرة الفنّية بكلّ شيء عجز عـــن ردّه إلى مصدر معلوم،فربط الفن بمصدر (القيمة)وطلب إليه أن يصوغ الهمـــوم والغايـــات،وأن يعكـــس المشكلات و العلاقات،وأن يُربي وأن يوجه وأن يستنفر،ولقد كان ذلك كلّه نتيجة عجز الـــنّهج التّأمّلي عن الوصول إلى (حقائقَ) الظّاهرة الفنّية »[2]،فَعَجْزُ التّأمّليين في معرفـــة حقيقـــة الظـــاهرة وطبيعتـــها،دفعهم إلى الاشـــتغال بعلاقاتها،وحمْلِهـــا علـــى التحـــدّث عـــن همـــوم النّـــاس ومشكلاتهم،وعلاقاتهم،وأن تُوجّههم وتُربّيهم،صحيح أنّ الأدب هو« تفسير الحياة ،واســـتخراج

---

1) يُنظر عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي ،دار الثّقافة للطّباعة والنّشر،بالقاهرة ،1978 ص63.

2) السابق : ص63.

معانيها،ومن الواضح أنّ استخراج معاني الحياة،والتّعبير عنها ،إنّما يرجعان إلى ما للإنسان من قوّة عاطفة،لأن الحياة بمعناها الواسع لا تُسيطر عليها الحقائق الخارجيّة،ولا التّفكير العقلي،بمقدار ما تسيطر عليها العواطف، هي التي تحرّكنا إلى العمل،وهي توجّه الإرادة،وهي التي تحدّد مجرى الحياة»[1]فالأدب هو الكشف عن الحياة ومعانيها،ولا يكون ذلك إلاّ بالعاطفة القويّة،لأنّها هي التي تدفعنا إلى العمل،وتحدّد إرادتنا ،انطلاقا من هذا فالأديب ينظر إلى الحياة من منطلق ذاتي وعاطفي ،وبالتالي فهو ليس مُلزما بأن يحلّ مشاكل الحياة، ويتحدّث عن هموم النّاس،قد يفعل ذلك، لكن انطلاقا من هموم الشّاعر ومشاكله،فالأدب أكثر ما يكون ذاتيا.

فعلم الجمال الأدبي،يتناول الظاهرة الأدبيّة بعناصرها الأساسيّة الأربعة،التي أجمع النقاد على أنّ الأدب يتشكل منها وهي« العاطفة والمعنى والأسلوب والخيال،ونعني بذلك أنّ كلّ نوع من الأدب لابدّ أن يشتمل على هذه العناصر الأربعة ولا يخلو من عنصر منها »[2]هذه العناصر هي التي يتشكل منها الأثر الأدبي،صحيح أنّه قد يتفاوت وجود عنصر من العناصر الأربعة في نوع أدبي معيّن،عنها في نوع أدبي آخر،إلاّ أنّ وجودها كاملة ضروري في الأثر الأدبي بشكل عام.

ويذهب علم الجمال الأدبي،في درس الظاهرة الفنّية أبعد من ذلك،حيث يرتكز بحثه على ركيزتين أساستين هما «كيفيّة تولّد العمل الأدبي في نفس الكاتب،وهذه الدّراسة تقوم على أُسُسِ المبادئ النّفسيّة،وهي دراسة تحليل وفهم ومعرفة إنسانيّة،يسعى إليها لذاتها،وهذه الدّراسة غذّت الأدبَ ونقدَه بكثير من النّظريّات»[3]،فعلم الجمال الأدبي قبل أن يتناول الظاهرة الأدبية في ذاتها،يبحث أوّلا في كيفيّة تشكّلها في نفس الأديب،وهذه الخطوة الأولى تقوم على أساس التحليل النّفسي، لفهم شخصيّة المبدع،وكيف تتمّ عملية الإبداع الأدبي،وهي دراسة معمّقة ومعقّدة،وقد نجح فيها في أوروبّا إلى حدّ ما فرويد وتلاميذته (مدرسة التحليل النّفسي).كما أنّ هناك دراسات عربيّة رائدة في مجال تحليل ودراسة الظّاهرة الأدبية ،من وجهة نفسيّة،كالدّراسة التي قام بها الدّكتور"عزّ الدّين إسماعيل " في كتابه (التحليل النّفسي للأدب)أو الدّراسة التي قام بها الدكتور "مصطفى سويف"،في كتابه (الأسس النّفسية للإبداع الفنّي)،وهذا النّوع من الدّراسات، ساعدت الأدبَ ونقدَه وأمّدهما بالكثير من النّظريات مثل« نظرية الصّياغة ،التي تذهب إلى أنّ الأديب يسعى لخلق صيغ جمالية لذاتها،إشباعا لحاسّة فطرية في النّفس ،وهي حاسّة الجمال،ونظرية الصّياغة

---

1) أحمد أمين : النّقد الأدبي،ج1،دار الكتاب العربي، بيروت ،ط4 ،1967، ص40.

2) نفسه : ص38.

3) محمد عبد المنعم خفاجي : النّقد العربي الحديث ومذاهبه ،مكتبة الكلّيات الأزهريّة،1975،ص17.

هي التي نادى بها أصحاب المذهب البرناسي ،وهي النظريّة التي انتهت بالفن للفن »[1]،فأصحاب نظرية الصّياغة،لا يُحمّلون الأدب مشاكلهم،ولا مشاكل الحياة،فهم يرون أنّ الإبداع الأدبي،يتم فقط لإرضاء حاجات جمالية فطريّة في النّفس،أي التّمتع بالأدب لذاته ليس غير.
وهناك نظريّة أخرى نادى بها أصحاب المذهب الرّمزي في الشّعر،وهي نظرية النّغم،هذه النظرية«تنظر إلى نغمات الكلام وأوزانه ،كرموز لأنواع المشاعر،وتحرص على توافق الأنغام،وتأثّر المشاعر بها »[2]،أي أنّ نغمات الكلام وأوزانه،بالنّسبة لأصحاب هذا المذهب،تُعدّ رموزا لأحاسيس الشّاعر،وبالتّالي وجب أن يحرص على توافقها وانسجامها،حتّى تُحدثَ تأثيرا جماليّاً في مشاعر المتلقّي.

أمّا الرّكيزة الثّانية التي يرتكز عليها علم الجمال الأدبي،فتدرس كيف يؤثّر الإبداع الأدبي في المتلقّين؟« وتتناول هذه الدّراسة علاقة الأدب بالفرد وعلاقته بالجماعة،حتّى لَيقولَ بعض النّقاد :إن الأدب تعبير عن المجتمع »[3] نلاحظ أنّ هذا المبدأ الثّاني ،يتنافى مع رأي البرناسيّين القائل بمبدأ الفن للفن،فهم يرون أنّ المبدع لا يعيش في قُمقم أو في برج عاجي،بل يعيش مع الجماعة،وبالتّالي فهو يؤَثّر ويتأثّر،وكأنّني بهذا الرّأي، يؤمن بنظريّة الانعكاس،التي ترى أنّ الأدب صورة للواقع،فهو يصور الحياة بكلّ إيجابياتها وسلبياتها.

فعلم الجمال الأدبي –من هذا المنظور– يدرس الظاهرة الأدبية مثقلة بهموم الفرد والجماعة،ويرى كيف يكون تأثيرها في المتلقّي؟ بل ذهب أصحاب هذا الرّي أبعد من ذلك،فقالوا بتطبيق نظريات علم الاجتماع على الأدب.إلاّ أنّ الكثير من النّقاد والجماليين و الباحثين في مجال الأدب، لا يُحبّذون إقحام علوم أخرى على الأدب،يقول الدكتور محمد مندور:«الأولى قصر المشتغلين بالأدب جهودهم على دراسة النّصوص الأدبية نفسها،بدلا من محاولة إدخال علوم أخرى مُقحَمة على الأدب ونقده »[4]،أي دراسة الأدب مستقلاً بذاته،والوقوف على جمالياته،والتّمتّع بها.كلّ هذه المحاولات وغيرها،التي تناولت الظاهرة الأدبية من منطلق علم الجمال الأدبي،جاءت –كما أسلفنا الذكر–لتبيّن جهد الفنان في عمله الفنّي،صحيح أنّ هناك من أقحم على الأدب علوما أخرى،كعلم الاجتماع وعلم النّفس وغيرهما ،لكن هناك محاولات،وهي محاولات

---

1) محمد عبد المنعم خفاجي : النّقد العربي الحديث ومذاهبه: ص18/17.

2) السابق : ص18.

3) نفسه : ص28.

4) محمد عبد المنعم خفاجي : النّقد العربي الحديث ومذاهبه، ص28.

الجماليّين،جاءت لتدرس الأدب لذاته،لذلك انقسم«أصحاب علم الجمال الأدبي إلى فريقين ،فريق المثاليين،وفي الصّدارة منهم الوضعيّون،ويقف عند بنية التّشكيل،وفريق المادّيين و(يجد)وحدة العمل الفنّي،في جَدَلِ بُنيةِ التّشكيل وبنية الموقف،ويُفسّر البنيتين جميعا ،بالبنيا التّاريخيّة للمجتمع »[1] إذن من المهتمين بعلم الجمال الأدبي،فريق يدرس الأدب ويقف على جماليات التّشكيل،فأهتمّ باللّغة وكافّة قوانينها،وما يتعلّق بها،ويدرس الإيقاع بكلّ أطيافه.

أمّا الماديون،فجمعوا بين الشّكل والمضمون،أي أنّ العمل الأدبي،لا يكتمل إلاّ بتناغم شكله مع مضمونه،انطلاقا من أنّ«النتاج الفنّي يُفترض فيه الكمال،على نحوٍ أو على آخر:فكرة وبنية،أي مضمونا وشكلا،ولذلك يُنشد المتاع الفنّي عادة في المكتوبات(الأعمال الأدبية)،التي تُدبّج تحت سلطان التّأمّل العميق،والتي تُنقّحُ مرّة أو مرارا ،قبل أن تُذاع بين النّاس»[2]،بهذا التّناغم يكون الجمال الأدبي،أي بضمّ البنية إلى المضمون.

ولعلّ أكثر ما يثيرُنا في الأعمال الفنّية عامّة،والأدبية على وجه الخصوص،أنّنا « ننجذب ونستمرّ في اهتمامنا بالمثيرات،والأعمال الفنّية،التي تمتلك قدرا معيّنا من الجدّة Novelty ،والتركيب Complexity ،والتّباين Heterogeneity، أو التّغيير والإدهاش و المباغتة Surprisingness، والغموضAmbiguity، وغير ذلك من الخصائص المميّزة للمثير الجمالي»[3]،فالجمال الأدبي أو الفنّي عموما، لا يتوقّف عند جمال الشّكل،فكلّما كان العمل الأدبي فيه من الجدّة و الابتكار،والتركيب والتّباين،وكلّما فاجأنا وأدهشنا،ودفعنا إلى التّساؤل والحيرة،كان ذلك العمل جميلا ورائعا،لأنّه يثيرنا فيدفعنا إلى استكشافه،ولا يُسلّم نفسه جاهزا للمتلقّي،فكلّما كان مغايرا ،ومخالفاً للمتوقّع،كان أجمل لأنّ الفنّ« يتميّز بخصائص مثل الجدّة وكسر التّوقّعات،فقال الشّكلانيون الرّوس والتّشيك مثلاً: إنّ الحيل الشّعريّة،تشتمل على تحريف أو تشويه(Déformation)معيّن، وإنّ ما يُعطي الشّعر أثره الخاصّ،هو استخدام الكلمات بطرائق غير مألوفة و غير مُتَوقّعَة،فالاستخدامات غيرُ المألوفة للكلمات في الشّعر،يُفترض أنّها تُكثّف الإدراك،وتستثير الانتباه،وتولّد التّوقّعات»[4]،فكلّما كان الأدب مغايرا،في شكله ومضمونه،كان ذلك أجمل،فهو يثير فينا الانتباه،وإعمال الذّهن،ويدفعنا إلى افتراض التّوقّعات غير المنتظرة،فجمال

---

1) السابق : ص31/30.

2) عبد الملك مرتاض : النّص الأدبي من أين؟وإلى أين؟ص12.

3) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي ،ص332.

4) نفسه : ص335.

الأدب إذن ،فيما يخلقه من نشوة،إثر مشاهدتنا لذلك التّغيير الذي يُحدثه فينا، وفي الكون من حولنا ،فيتوقّف الزّمن ،ويصير المؤلم لذيذا،و المَمْلُولَ ممتعا وهكذا.فالتّعبير إذن مصدر من أهمّ مصادر الجمال في الأدب.

هذا الاختلاف في التّعامل مع الظاهرة الأدبية(شعرها ونثرها)،كاد يخرج بهذا العلم(علم الجمال الأدبي) عن الجادّة التي رسمها في دراسة الإبداع الأدبي.صحيح أنّ الجمال الأدبي أكثر التياطاً في الشعر منه في النّثر،لعدّة خصائص تميّز هذا عن ذاك دون أن يعني ذلك خلوَّ النثر من خصائص جمالية،تميزه هو الآخر عن الشعر.فبالرّغم من أنّ الأداة التي يتعاملان بها واحدة، وهي اللغة،إلاّ أنّهما « يختلفان في الكيفية التي يتعامل بها كلٌّ منهما..ليس الاختلاف في(محتوى)يغلو الأخلاقيون في طلبه،ويتساوى لديهم الشّاعر والنّاثر،إذا أفلح كلٌّ منهما في العبارة عنه،لكن الوقوف عند الكيفيّة مجرّدةً يُغري الجماليّين الشّكليين بإهدار(تاريخيّة) العمل الشّعري،والظّاهرة الفنّية عامّة »[1]فطبيعي أنّ لغة الشّعر تختلف عن لغة النّثر في الموضوع الواحد،وهذا الاختلاف هو في طريقة التعبير،في حين نجد الأخلاقيين يركّزون على المحتوى،ويغالون في طلبه،حتى يستوي لديهم الشّاعر والنّاثر إذا عرفا كيف يُعبّران عن ذلك المحتوى.

أمّا الجماليون من الشّكليين،فيهتمّون بالكيفيّة مجرّدة من المحتوى(الشكل دون المضمون)،وهذا يُسِيء لتاريخيّة الظّاهرة الأدبيّة عامّة،لأنّ « الأخلاقيين يسألون:لِمَ أنشأ الشّاعر قصيدته ؟ طالبين (معنى) مفارقا لتشكيله،وهنا تضيع (الكيفية)التي هي جَوهَرٌ،كما أنّ الجماليين الشّكليين يسألون :كيف أنشأ الشّاعر قصيدته ؟ طالبين(بناء شكليًّا) مفارقا لسياقه التّاريخي الاجتماعي ،وهنا تضيع (بنية الموقف)،وهي الدّلالة النّهائيّة(لبنية التّشكيل)،فكلا المنحيين الأخلاقي والجمالي(الشّكلي) مجافٍ للعلم. »[2]،والسّبب هو غلوُّ كلٌّ فريق من الفريقين،وتعصّبه لجانب، وإغفال جانب آخر،لذلك يصعب الجمع بينهما.بالرغم من كلّ تلك المحاولات الكثيرة، القديمة والمحدثة لتحديد وظيفة اللغة،والوقوف على جمالياتها،كتلك التي قام بها عالم الألسنيات الشّهير"رومان ياكبسونR.jacobson "،حيث حاول« أن يكتشف وظيفة ما،توجد بين الوظائف العديدة الخاصّة باللغة،يمكن أن تُسمّى الوظيفة الشّعريه poetic functionأو بالأحرى الوظيفة الجمالية،وذلك لأنّ كلمةpoeticsوكما أطلقها أرسطو على كتابه الشّهير لم تكن معنيّة في المقام

---

(1) عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي ،ص99.

(2) نفسه : ص99.

الأوّل بالشّعر،بقدر اهتمامها بالفن بشكل عام – وخاصّة الدّراما– من حيث خصائصه الجمالية العامّة »[1]يعني ذلك أنّ شعرية اللغة أو جماليّتها،هي إحدى وظائفها الأساسيّة في العمل الفنّي عامّة،ولا تخصّ الشعر على وجه التّحديد،ومصطلح الشّعرية الذي أطلقه "أرسطو" على كتابه(فن الشّعر) لم يكن يقصد به –بالدّرجة الأولى– الشّعر وإنّما المقصود به الفن بوجه عام ،وبخاصّة فن الدّراما.

ويمضي "ياكبسون" في تحديد دور هذه الوظيفة الجمالية للغة،والتي تتمثّل في« قدرتها على اجتذاب الانتباه نحو الرّسالة الفنّية نفسها، وليس نحو أيّ شيء خارجها،أو أيّ شيء تقوم هذه الرّسالة أو العمل الفنّي بالإحالة إليه،فالرّسالة الفنّية تكون شعرية(أي جماليّة)بالقدر الذي يتمكّن تكوينها الخاصّ من خلاله أو عنده،من اجتذاب الانتباه الخاص بالمتلقّي إلى أصواتها وكلماتها،أو تنظيمها الخاص،وليس إلى شيء آخر يقع خارجها »[2].

فجمالية اللغة عند ياكبسون،تتمثّل في مدى قدرتها على اجتذاب الانتباه، إلى الرّسالة الفنّيّة نفسها،فجماليّة التّبليغ–إن صح هذا التعبير– في الرّسالة ،يعادل جمالية تكوين اللّغة الخاص،أي في أصواتها وكلماتها وتنظيمها ،ورغم هذا التحديد لجماليّة اللغة ،إلاّ أنّ لغة الشّعر، تظلّ تجتذب المتذوّقين لها،وتظلّ تراكيبها وموسيقاها تأسر الألباب.

فللنّظام النّحوي« في العمل الأدبي عامّة ،والشّعري خاصّة ،جمليّات تتبدّى في طرائق الكلمات،وهيئات التّأليف بينها،وفي أركان الجملة وخصائصها،وتفاعل كلّ ذلك،وفي (فاعليّته)،وآثاره في بنية القصيدة من الجهتين ، التّركيبية والرّمزية »[3]،يعني ذلك أنّنا نظلّ ننجذب في المرتبة الأولى إلى الجانب الشّكلي،من العمل الأدبي الشّعري خاصّة،فتبهرنا طريقة التّأليف،بسحر تركيب الجمل،بما فيها من تقديم وتأخير وحذف إلى غير ذلك ،« وحسبنا هنا أن نشير إلى الوعي بدور طرائق نّظم الكلمات،وخصائص تأليف الجمل في التعبير الأَدبي،وحسْبُنا أن تتوجّه إشاراتُنا في هذا الأمر إلى جهود"ابن جنّي 392 هـ" و" الباقلاّني 403 هـ "و"عبد القاهر الجرجاني471هـ"»[4] وبخاصّة جهود عبد القاهر الجرجاني في نظريّة النّظم،ولقد بلغ علماء البلاغة والنّقد الأدبي،في ذلك شأوا بعيدا ،واعتبروا النّظم وطرق التّعبير،هي المجالات التي يظهر فيها جليّا جمالُ الأدب و« لقد ردّ

---

1) شاكر عبد الحميد : التّفضيل الجمالي ،ص23.

2) عبد المنعم تليمة : مدخل إلى علم الجمال الأدبي: ص23.نقلا عن:Ibid 854.

3) نفسه : ص124.

4) نفسه : ص124.

الباقلاّني وُجوها من إعجاز القرآن الكريم إلى طرائق (نظمه)،ونظر عبد القاهر إلى الشّعر العـــربي، من جهة (النّظم)أيضا، وتوسّع في هذا نظرا وتطبيقا،فبلغ غايةً بعيدةً ،وينـــصرف هـــذا التـــراث القديم،النّحوي واللغوي والبلاغي والنّقدي،إلى جوانب من إمكانات النّظام النّحوي وطاقاته،وهي جوانب أساسيّة في الدّرس الجمالي »[1]فالنّظم وطرائق التّعبير،هي الرّكائز التي يرتكز عليها الـــدّرس الجمالي العربي،وإذا كان جمال الأدب مُستمدٌ من جمال التّعبير،فإنّ جمال التّعبير مستمَدّ مـــن روح وشخصيّة الأديب « لأنّهما فيما نعتقد،مصدر كلِّ جمال في الأدب لأنّهما، هما الإنسان بإنسانيّته ودفئه وحيويّته،ممّا ينعدم في جمال الصّيغة،وآداب المهارة والذّكاء، الحيويّةُ – إذن – هي المـــصدر الأوّلُ للجمال في الأدب ،فإذا عُرِي عنهما انقلب إلى جمال شكلي لا روح فيه ولا حياة وذلـــك هو الجمال الزّائف»[2].

ولعلّ سرُّ الجمال في الأدب،ما يُعطيه الأديب من روحه وشخـــصه،وحَيَويّته و إنـــسانيّته لعملـــه الفنّي،فيُخرجُه في أبهى حُلّة،وإلاّ صار جمالاً شكليًّا،مُفرغا لا حياةَ فيه،لأنّهُ خُلْوٌ من الحيويّة الـــتي تضفيها شخصيّة الأديب،وروحه على العمل الأدبي،بحيث يستطيع الإبانة عـــن مكنوناته،بـــشكل جميل،لأنّ البيان هو« صناعة الجمال في شيء، جمالهُ هو من فائدته، وفائدته من جماله ،فإذا خـــلا من هذه الصّناعة،التحق بغيره،وعاد بابًا من الاستعمال،بعدما كان بابا من التّأثير..ولهـــذا كـــان الأصل في الأدب ،البيان والأسلوب في جميع لغات الفكر الإنساني، لأنّـــه كـــذلك في طبيعـــة النّفس الإنسانيّة»[3].

فالأصل في الأدب الإبانة عن الغرض،وفي البيان صناعة للجمال،إذا خلا منها الأدب ،صار ضـــربا من الاستعمال العادي،لا جمالَ فيه ولا إثارة،لذلك اهتمّ بلغاء العرب كثيرا بالبيان،وكلّ « النّماذج التّعبيريّة التي تنادي بها البلاغة العربيّة،سواء في نظم الكلام، أم في صور البيان،وأصناف البـــديع، ولذلك انصرف النّقد العربي القديم،إلى صور البيان فاتّخذوها معيارا لجمال القول،صنيع "الجرجاني أبي الحسن" في (الوساطة)،و "الآمدي بن بشر"في (الموازنة) »[4]،فمعيار الجمـــال الأدبي في النّقـــد العربي القديم،يكمن في نظم الكلام،وما يحويه من أشكال البيان والبديع ،فتوجّهـــت،إذن جهـــود علماء اللّغة والبلاغة العرب،في بحث ذلك السّر الذي يُحدث في النّفس نشوة ولذّة جماليّة غريبـــة

---

1) السابق : ص125.

2) حلمي مرزوق : النّقد والدّراسة الأدبية ، ص108.

3) مصطفى صادق الرّافعي: وحي القلم ،ج3/ ص212.

4) حلمي مرزوق : النّقد والدّراسة الأدبية : ص105.

،مصدرها ذلك التّناسق الجميل،بين عناصر اللّغة،يقول القاضي الجرجاني: « وأنت قد ترى الصّورة تستكمل شرائط الحسن ،وتسوفي أوصاف الكمال،وتذهب في الأنفس كل مـــذهب،وتَقْفُ مـــن التّمامِ كلَّ طريق،ثمّ تجد أخرى دونها،في انتظام المحاسن،والتئام الخلقة وتناصف الأجـــزاء وتَقَابُـــل الأقسام،وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعْلَقُ بالنّفس، وأسْرعُ مُمَازَجَةً للقلب ثمّ لا تعلم وإن قايَسْتَ واعْتبرتَ ونظرتَ وفكّرتَ،لهذه المزيّة سبباً»[1]،فهناك صعوبة يتعرّض لهـــا النّاقـــد،في معرفة سرّ جمال هذه القطعة الأدبيّة،وبالتّالي نجدهم يُعطون للذوق و الأثر النّفـــسي ،مكانـــة في حكمهم على الإبداع الفنّي.

ومن القضايا الجمالية التي أثارها النقد العربي القديم،والتي أعطت الأولويّة للشكل،قـــضيّة اللّفـــظ والمعنى ،ونجد من المنتصرين للفظ "الجاحظ" الذي قال مقالته الشّهيرة ،بأنّ«المعاني مطروحـــةٌ في الطّريق،بعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني،إنّما الشّأن في إقامـــة الوزن،واختيـــار اللفظ »[2] فالجاحظ لا يعطي أولويّة للمعاني،بقدر ما يعطي للألفاظ، فالمعنى– حسبه– قد يدركـــه أيٌّ كان،وإنّما الأهمّية في طريقة التّعبير عن ذلك المعنى، فانتقاء اللّفـــظ المناسب،وحـــسن إقامـــة الوزن،وتآلفه،ثمّة يكون الجمال،لذلك ينتصر الجاحظ للفظ على حساب المعنى ،كما يرد حـــسن الشّعر وجماله،إلى روعة صياغته ،وجودة أسلوبه ،حيث يقول: « والشّعر صياغة وضـــربٌ مـــن التّصوير»[3].

كما انتصر غيره من النّقاد للّفظ أيضا،"كابن قتيبة"و "أبو هلال العسكري"و "ابن رشـــيق المسيلي القيرواني"و "القرطاجنّي"وغيرُهم،إلاّ أنّ عبد القاهر الجرجـــاني كـــان وســـطيّا في هـــذه القضيّة،وأكّد في نظريّة النّظم،أنّ الجمال يتأسّس من تآلف اللّفظ والمعنى،حيث جعـــل اللّفـــظ في المرتبة الأولى،يليه المعنى ،ردًّا على من قال باللّفظ فقط،فهو يرى أنّ‹حُسن الرّصـــف،أن توضـــع الألفاظ في مواضعها،وتُمكَّنُ في أماكنهَا،وتُضمُّ كلُّ لفظَةٍ منها إلى «شَكْلِها،وتُضافُ إلى لفْقِهَـــا ،وسوءُ الرّصفِ ،تقديمُ ما ينبغي تأخيرُه منهَا،وصَـــرفُها عـــن وُجودهـــا،وتغيير صِـــيغِها،ومخالفةُ

---

[1] القاضي الجرجاني : الوساطة بين المتنبّي وخصومه ،تح/أبو الفضل إبراهيم ،علي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البادي الحليبي ، القاهرة 1966 ص

[2] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ : الحيوان/ج3 ، تح/ عبد السّلام هارون ، دار إحياء التراث العربي،بيروت،ط3،ص131.

[3] السابق : ص133.

الاستعمالِ في نَظمِهَـــا»[1] ،فهو ينظر للفظ أوّلاً دون إغفال المعنى .والقضايا الجماليـــة في النّقــد العربي كثيرة،نجدها مبثوثة في كتب النّقد والبلاغة.

وفي التّاريخ العربي الإسلامي،الحافل بالعطاء،وبخاصّة في القرون الأولى للـدّعوة،رأينا كيــف أحدث الإسلام،بتعاليمه السّمحة،انقلابا في الموازين المتعارف عليها أنذاك،سواء أكانــت تلــك الموازين أخلاقية،أو اجتماعية،أو سياسيّة،أوأدبيّة،ونلاحظ أنّه في مجال الأدب، شــجّعت الــدّعوة المحمّديّة الجمال،بل حثّت عليه،وقد ورد لفظ الجمال والجميل في عدّة مواضع من القرآن الكــريم ومن الحديث الشّريف، مثل قوله تعالى: ﴿**وَاصْــبِرْ عَلَــى مَــا يَقُولُــونَ وَاهْجُــرْهُمْ هَجْــراً جَمِيلاً**﴾[المزمل:الآية10]،وقوله سبحانه في موضع آخر﴿**وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُــونَ وَحِــينَ تَسْرَحُونَ**﴾[النحل : الآية 6]،وقول رسول الله صلى الله عليه وسلّم :**{ إنَّ اللَّهَ جَميلٌ يحبُّ الجَمَالَ}**. والإعجاز كُلّه،البلاغي والجمالي،في القرآن الكريم ،هذا الكلام الرّباني الخالد ،الذي أعجز و ظــلّ يُعجز العرب قاطبة،بحسن نظمه،وسموٍّ لفظه وسحر بيانه.والجمال كلّ الجمال في الــسّنة النبويّــة المطهّرة،في حديث رســول الله،وفــصاحته الــتي أدهــشت العــرب، وبيانــه الــذي حيّــر البلغاء،فكلامه«كلّما زدته فكرا،زادك معنى،وتفسيره قريبٌ كالرّوح في جسمها البــشري،ولكنّه بعيدٌ كالرّوح في سرّها الإلهي،فهو معك على قدر ما أنت معه،إن وقفت على حــدّ وقــف،وإن مددت مدّ،وما أدّيت به تؤدى،وليس فيه شيءٌ ممّا تراه لكلّ بلغاء الــدّنيا مــن صــناعة عبــث القول،وطريقة تأليف الكلام،واستخراج وضعٍ من وضعٍ،والقيام على كلمة حتّى تبــيض كلمــةً أُخرى»[2]،فبلاغته جميلة،ساحرة ،كيف لا،وهو أفصح العرب.

ولقد عرف الأدب العربي على مرِّ عصوره، شعراء أبدعوا في شعرهم صورا فنّيّة جمالية تهتزّ لها النّفوس،وتطرب لها القلوب،وتقف حائرة في نسجها العقول،فلا نملك أن نقول،سوى ما أروع هذا التركيب !وما أجمل تلك الصّورة!

ونلتقي بأحد أولئك البارعين،الذين يحــسنون الرّســم بريــشة اللّغــة،والتّلوين بــألوان الحروف،نلتقي بالشّاعر "ذي الرّمة"زعيمِ شعراء الطّبيعة في العصر الأموي،و الذي قيل عنه"فُــتحَ الشّعر بامرئ القيس،وخُتِم بذي الرّمة" لِنَقِفَ عند صورة من صوره الفنّية «لمبنيّة علــى أســس

(1) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ، تح/محمود محمد شاكر،دار المدني، القاهرة،ط3، 1992،ص51.

(2) مصطفى صادق الرّافعي : وحي القلم/ج3 ، ص10.

جماليّة...الطّافحة بالحسن والتّجلّي..حيث أبان عن حالته النّفسيّة التّعيسة،التي لم تعد تدري ما تصنع؟وذلكم الجو المليء يأساً ورهبةً وتخيُّلاً،عبّر عن ذلك بصورة فنّيّة قلّما نلقى لها نظير قال:

عَشيَّـــةَ مـــا لي حيلَـــةٌ غَيـــرَ أَنَّني بِلَقطِ الحَصى وَالخَطِّ في التُربِ مولَعُ
أَخُطُّ وَ أَمحـــو الخَـــطَّ ثُمَّ أُعيـــدُهُ بِكَفّي، وَالغِربانُ في الـــدارِ وَقَّـــعُ
كَـــأَنَّ سِنـــانا فـــارِسِيّاً أَصابَـــني عَلى كَبِدي، بَل لَوعَةُ البَينِ أَوجَعُ»[1]

صورة فنّية رائعة تعبّر عن حالة نفسيّة بائسةٍ،تعاني الملل والإحباط.

كما برز في العصر العبّاسي،الكثير من الشّعراء الذين التصق إنتاجهم الشّعري بأبعادٍ جماليّة،« ومن أولئك الذين تركوا بصمات واضحات على هذه الجمالية "أبو نوّاس" الذي امتلأ شعره بالمحاسن البرّاقة ولا سيما في الخمرة قال من قصيدة بائيّة طويلة :

وَلَمّا دَعَـــونا بِاسمِـــهِ طـــارَ ذُعرُهُ وَأَيقَـــنَ أَنَّ الـــرَحلَ مِنهُ خَصيبُ
وَبـــادَرَ نَحـــوَ البـــابِ سَعياً مُلَبِّياً لَـــهُ طَـــرَبٌ بِالـــزائِرينَ عَـــجيبُ
فَأَطلَـــقَ عَن نابَيهِ وَ انكَبَّ ساجِداً لَنـــا وَ هـــوَ فيمَا قَد يَظُنُّ مُصيبُ
فَقُلـــنا أَرِحنا هاتِ إِن كُنتَ بائِعـــاً فَإِنَّ الدُجـــى عَن مُلـــكِهِ سَيَغيبُ
فَأَبدى لَنـــا صَهبـــاءَ تَمَّ شَبـــابُهـــا لَها مَرَحٌ في كَـــأسِها وَ وُثوبُ»[2]

فقد وُفق الشّاعر في رسم صورة السّاقي ،و الفرحة بادية على وجهه، لـــمَّا رآهم قـــادمين إلى محلّه ،لاحتساء الخمر ،كما وُفق في وصف صورة الخمرة وهـــي في الكـــأس و الجـــوّ المناســـب لاحتسائها.

ولقد كان للظّاهرة الجمالية ، أثرها الواضح ،والمتميّز في الشّعر الـــصّوفي،ولعـــل إغفـــال الدّارسين لأدبهم«أنّهم لم يضعوا البلاغة الصّوفية في الميزان،لأنّ الصوفية كانوا انحازوا جانبا مـــن صحبة الأدباء،ولأنّ الأدباء أنفسهم كانوا أقبلوا على الصّور الحسّية، إقبالا شغلهم عن الأدب الذي يصوّر أحوال الأرواح والقلوب،فظنّوا أدب الصّوفيّة بعيدا عن المجال الـــذي تـــسابقوا فيـــه،مجال التّشبيب،والوصف والحماسة والعتاب»[3]،وبالتّالي لم ينصفوا هذا الأدب، و لم يعطوه حقّـــه مـــن الاهتمام والدّرس،في حين أنّ له من الخصائص اللّغوية والجمالية مـــا يبـــهر ويـــشدّ إليـــه أذواق

[1] محمد مرتاض : مفاهيم جماليّة في الشّعر العربي القديم ،ض70.
[2] السابق : ص70.
[3] زكي مبارك : التّصوّف الإسلامي،في الأدب والأخلاق،ج/1،المكتبة العصرية للطباعة والنّشر ،بيروت،ص105.

المتتبّعين،فاللّغة بما فيها من حضور مكثّف للرّمز،وكثرة مرادفاها،والتقديم والتّأخير فيها،مثار للبحث والاهتمام،بل أكثر من ذلك، فلو«أنّ رجـــال الأدب وعلمـــاء البلاغـــة،نظروا في الأدب نظـــرة جدّية،لاتّخذوا منه شواهد في المجازات والتّشبيهات،ولَرَأوا فيه كلمات متخيّرَة،تصلح نماذج لإصابة المعنى و الغرض،ولكنّهم انصرفوا، فلم نرَ في مؤلّفاهم النّقدية ،غير شواهد مـــن كـــلام الـــشّعراء والكتاب والخطباء،الذين سبقوا في غير ميـــادين الأرواح والقلـــوب»[1]،ولعـــل لغـــة التّـــصوف الخاصة،والتي لم تمكّن الكثير من فهم دقاق معانيهم،فكلامهم دائما موجّه للخاصّة من الذين فـــتح الله عليهم ،لعلّ هذا كان أحد موانع الاهتمام بهذا الأدب.إلاّ أنّ هذا لا يمنع من التّمتّـــع بجمـــال الشّكل الشّعري،والذي لا يختلف عن شكل القصيدة العربية المعروف ،ولعل جمال الشكل الشّعري عندهم مستمدٌ من جمال الرّوح لأنّ« المقياس الوحيد الذي يُمكن أن يُسأل الفنّان عنه،هو أن يُعبّر العمل الفنّي عن ذاته،أي أن يكون مُتّسقا من داخله»[2]،والصّوفي فنّان،وما شعره إلاّ تعبير عن تلك الرّوح الحالمة والمتطلّعة إلى الحضرة الإلهيّة للفناء في جلال الله،وقد جاء أفلـــوطين بتفـــسير آخـــر للفنّ،بحيث يراه«محاكاة للجمال المطلق الباطن في نفس الإنسان»[3].لم يكن جمال الشّكل من أولى اهتمام الصّوفيين،وهم متيقّنون أنّ جمال الشّكل مستمدّ من جمال الرّوح،المستمدّة مـــن الـــذّات الإلهيّة،التي هي جوهر الكمال،ورمز الجمال ومصدره،وبذلك صرّح ابن الفارض بقوله :

وَصَرّحْ بِإطْلاَقِ الجّـــمَال وَلاَ تَقُـــلْ بتَقْييده مَـــيْلاً لـــزُخْـــرُف زينَـــةِ
فَكُلُّ مَليـــحٍ حُسْنُـــهُ مـــن جمّالِهَـــا مُعَـــارٌ لَهُ، بَلْ حُسْنُ كلِّ مَليحَـــةِ
بِهَا قَيْسُ لُـــبْنَى هَامَ،بَلْ كلُّ عَاشِـــقٍ كَمَجنُـــونِ لَـــيْلَى،أَوْكُثَيِّـــرُ عَـــزَّةِ[4]

فالجمال الإلهي مطلقٌ،وكل ما في الوجود استمدّ جماله من جمال ذلك النّبع الذي لاينضب،فـــصار الجمال عندهم«جوهرًا لا يُدرك إلاّ بالله،الذي هو جوهر مطلق،يغمر الكون فيعتري الشّاعرَ الُمتأمّلَ هزَّةُ الجمال بما فيها من خشوع وإيمان ،وتمتزج روحه بذلك الجمال المطلق،فتـــشارك حُـــسنَ الله وبهاءَهُ »[5]فالجمال الصوفي مستمدّ من جمال الله،فتمتزج معه روح الصوفي،فتتحرّر مـــن الماديـــات

---

1) نفسه : ص94.

2) محمد عبد المنعم خفاجي : النّقد العربي الحديث ومذاهبه ، ص25.

3) السابق :ص25.

4) ديوان ابن الفارض : شرحه وقدّم له محمد ناصر الدّين،دار الكتب العلميّة،بيروت لبنان ،ط2005/2،ص44.

5) ثريّا عبد الفتّاح ملحس : القيم الرّوحية في الشّعر العربي قديمه وحديثه ، دار الكتاب اللبناني ،بيروت،ص109.

والشكليات،فيصير الجمال عندهم« شيئاً غير محسوس ولا ملموس،وجوهرا يشعر به القلب،وتصعد إليه النّفس لتّتحد به فيصبحان واحدا،وبذلك يستطيع الصّوفي ،أن يكون هو الجمال المطلق،ومنـــه تستمدّ الأكوان جمالا والكائنات حسناً وبهاءً»[1]هكذا هو الجمال عند الصّوفيين ،جمال متحرّر من المادّيات والشّكليات،جمال تستمدّ الموجوداتُ منه حسنَها وبهاءَها.

أمّا عن الأدب الصّوفي ،فإنّ كُتبهم« تفيض بالأخيلة والصّور والتّعابير،في روعة وقوّة،ويزيد في جمال الأدب الصّوفي،أنّه موصول بعلم النّفس،وأنّ له غاية نبيلة،هي غرس الخلق الـــشّريف في أنفس الرّجال،ولا يستطيب كتب التّصوّف إلاّ من يُقبـــل عليهـــا،وهو يعـــرف أنّهـــا عُـــصارة القلوب،وأنّها آداب ناسٍ عرفوا الدّنيا وأهلها،ثم ملّوا المجتمـــع وانقلبـــوا عليه،يـــصفون عيوبـــه، ومقاتلَه،بأقلام تنضحُ بالسّم الزّعاف»[2]فكل ما كتب حول أدب التّصوف،كان معظمه في جانب الأحوال والمقامات،والمجاهدات النّفسية وغيرها،بينما الجانب الأدبي منه لا يزال بكرا، والدّراسات فيه قليلة جدّا،فهو يحتاج إلى كثير من الجهد لسبر غوره.

عموما، يمكن القول أنّ علم الجمال الأدبي ،قدّم خدمات جليلة للأدب،ولعب دورا متميّزا في تنمية أذواقنا وحواسّنا لإدراك الجمال الأدبي،والوقوف عند دقائقه،وبالرّغم من ما قيل عن هذا العلم،من محاولة فرضه على الأدب،بحيث إنّهُ« يُحاول أن يضع للأدب وللفنّ عموما التّعاريف،وأن يُقسّم الأدب إلى أنواع معيّنة،وأن يضع نظريّات عامّة،إلى أقصى حدّ يصل إليه العموم،وهو بهـــذا ينافي طبيعة الفن وطبيعة العواطف الإنسانيّة،التي تتميّز بأنّهـــا مُبهمـــةٌ وغامـــضةٌ،لا يُـــستطاعُ تَحديدها،ولا يمكن تغييرها »[3]إلاّ أنّ ذلك كُلّه لا يدفعنا أن ننسى فضله على الفن عموما ،وعلى الأدب بوجه خاصّ،ويكفيه من الفضل ،أنّهُ دفعنا إلى البحث في مجالات عدّة ،ولفـــت انتباهنـــا لقضايا كثيرة هي من صميم أدبنا العربي،ولعل في هذه النّظريّات،وتلك التّعاريف ما فيـــه خـــير للأدب.

---

(1) السابق : ص111.

(2) زكي مبارك : التّصوف الإسلامي ، ص94.

(3) محمد عبد المنعم خفاجي : النّقد العربي الحديث ومذاهبه ، ص17.

ثَالثًا- مفهـــوم الرّمـــز:

احتاج الإنسان منذ القديم إلى وسيلة تمكّنه من التّواصل بين أفراد الجماعة الواحدة،فالإنـــسان كما أطلق عليه « الفلاسفة والمفكّرون الاجتماعيون القدماء،أمثال أرسطو وابن خلدون،بأنّه كائن مدني أو اجتماعي بالطّبع »[1]وهذه المدنية أو الاجتماعية،تعني التّواصل مع الآخر،فكانت اللّغة التي استخدمها الإنسان هي لغة الإشارة ،أو لغة الرمز فهي اللّغة التي يتّفق عليها بنو البشر وتمكّنهم من التّواصل فيما بينهم ،فالإنسان كائن رامز.

« يرى علماء النّفس والأنثرو بولوجيا والاجتماع بأنّ الكائن الإنساني هو كائن ثقافي بالطّبع أيضا، أي أنّه الكائن الوحيد الذي يتميّز عن غيره من الكائنات،بنسق معقّد يسمّيه هؤلاء بنـــسق عالم الرّموز»[2]،وقد عمل الإنسان منذ وجوده على هذه الأرض على تطوير رموزه،إلى لغة تخاطب راقية لا تخلو هي الأخرى من رموز، لأنّ « الإنسان كائن لغويٌّ ،وهو أيضا كائن مفكر،ولأنّـــه كذلك ،فهو لا يكفّ طوال حياته المعلومة ،في أن يكون متكلّما،كما لا يكـــفّ طـــوال بقائـــه حيًّا،عن أن يكون مفكّرا،حتّى لكأنّ اللغة والفكر هما شرط إنسانيته في حـــصولها فيـــه،وهما في الوقت نفسه،شرط وجوده بقاءً ودواما»[3]وهذا طبيعي ،فالله سبحانه وتعالى ميّزه عن غـــيره مـــن مخلوقاته،بالعقل لذلك هو مفكّر،كما أن الله سبحانه، علّمه الأسماء في ظهر الغيب،مصداقا لقولـــه تعالى:﴿**وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاء كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسْمَاء هَـــــؤُلاء إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ**﴾ [البقرة:الآية31].

فالأسماء هي صميم اللغة ،والتي كانت في البدء رموزا استمدّها الإنسان من عالمه الخاص،أو مـــن الدّين أو المعتقد أو الطّبيعة المحيطة به،أو البيئة ف« الأشكال والتراكيب الرّمزية ،الـــتي اخترعهـــا الإنسان،تبدو في حقيقة الأمر،توحيدا بين الوجود المطلق،والشّعور فهذه الرّوح الكلّيـــة،لا تفتـــأ تكشف عن ذاتها في الواقع المتطوّر،متجلّية بوصفها وصيدا تنحلُّ فيه كلّ التّعارضات ،وبَالغةً أقصى

---

(1) محمود الذاودي : الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثّقافية،مجلّة عالم الفكر، المجلّد الخامس والعشرون،العدد الثالث،مارس1997،ص11.

(2) نفسه :ص11.نقلا عن :.Manis,j.e and Meltzer-b.n, symbolic interaction,Allynand bacon,Boston1968

(3) منذر عياشي : الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة المركز الثّقافي العربي ،ط1 ،1998 ،ص66.

مراحل تطوُّرها الحي في الوعي الإنساني الرّامز»[1]فلم تكن تلك الرّموز مجرّد رموز عادية،بل هي جزء لايتجزّء منه،بل هي امتداد بينه وبين الوجود« وبعبارة أخرى فعالم الرّموز الذي يتميّز به الكائن البشري ،هو عالم ذو طبيعة جدليّة،مثله مثل الكثير من ملامح الوجود الإنساني،ورغم ذلك فإنّ العلوم الوضعيّة الحديثة الغربيّة،بحكم خلفيتها التّاريخيّة والاجتماعية لم تهتمّ بفهم دراسة هذا الجانب الآخر لمعاني الرّموز التي يستعملها بنو الإنسان ،فغاب التّصوّر الجدلي عندها(الجانب الظاهري-الجانب الباطني)في دراساتها لأنساق عوالم الرّموز ،والثّقافات والحضارات الإنسانية»[2]فالرّمز ذو طبيعة جدليّة،جدلية الظاهر والباطن ،المجرّد والمحسوس...الخ .

ولقد اختلف علماء اللّغة والبلاغة العربيّة في التّحديد الدقيق لمفهوم الرّمز،نظرا لتعدّد معانيه واختلافها،إلاّ أنّ معظم المعاجم العربيّة ذهبت إلى المعنى الغالب عليه،وهو إخفاء وحجب معنًى محدّد،دون أن يدلّ عليه السّياق الظاهر للكلام،ورأت أغلبيّة المعاجم« أنّ الرّمز يعني الإشارة أو الإيماء،بالشّفتين أو العينين أو الحاجبين أو اليد. »[3]،فالإشارة والإيماء،عبارة عن لغة تواصل،لكنّها لغة مبهمة مستترةٌ لا يفهمها إلا الجماعة المتّفقة على ذلك المعنى المغيّب .

ويرى ابن منظور في لسان العرب أنّ الرّمز« تصويتٌ خفي باللّسان كالهمس،ويكون بتحريك الشّفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير إبانة بصوت ،إنّما هو إشارة بالشّفتين،وقيل الرّمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشّفتين والفم،والرّمز في اللغة كل ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ ،بأيّ شيء أشرت إليه،بيد أو بعين[4]..،وفي التتريل العزيز﴿ **قَالَ رَبِّ اجْعَل لِّيَ آيَةً قَالَ آيَتُكَ أَلاَّ تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلاَثَةَ أَيَّامٍ إِلاَّ رَمْزاً وَاذْكُر رَّبَّكَ كَثِيراً وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالإِبْكَارِ**﴾[آل عمران41].

فالرّمز عنده تصويت غير مبين،يقرب من الهمس،أو هو إشارة بالشّفتين،بل هو عنده أشمل من ذلك، فهو كل ما نشير إليه ممّا يبان بلفظ،بأي شيء،سواء اليد أوالعين أو أيّ حاسّة أخرى.

ويذهب المذهب نفسه ابن رشيق(تـ 456هـ) في العمدة،إلى ما ذهب إليه ابن منظور،ويعتبر أنّ«أصل الرّمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم،ثمّ استعمل حتى صار الإشارة»[5]،فالرّمز عنده،الكلام الخفي

---

[1] عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ،ط3،1983،ص18.

[2] محمود الذاودي : الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثّقافية:ص12.

[3] محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي،الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا .....نقلا عن :إسحاق بن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان.

[4] محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري :لسان العرب،دار صادر،بيروت،ط1 ،ج5ص356.

[5] ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده، ص300.

الذي لا يكاد يُفهم،ثم استعمل فصار إشارة،والإشارة عند ابن رشيق،تختلف في مستوياتها،وتأخذ معاني كثيرة،ويدخل في بابها عنده« الإيماء والتّعريض والتلويح والكناية،والتّمثيل والرّمز واللّمحة واللغز واللحن والتّعمية والحذف والتّورية»[1] ،والملاحظ أن تلك المصطلحات،على تعدّدها تتّفق في معنى إخفاء وحجب الكلام ،وجعله صعب المنال،ومعلوم في البلاغة العربية أنّ إخفاء الكلام المقصود بعينه وجعله صعب الفهم والمأخذ،يزيد من جمال اللّغة وبلاغتها،كإخفاء المَكْنِيِّ عنه في الكناية،أو حذف المشبّه به في الاستعارة المكنية أو غيرها،ممّا يحمل المتلقّي على الاجتهاد في معرفة المعنى الخفي وراء اللّفظ،وهذا ما يزيد من بلاغة الصّورة،وهذا ما يؤكّده الجرجاني(ت471هـ) في معرض حديثه عن الكناية حيث يقول :«كما أنّ الصّفة إذا لم تأتكَ مُصرَّحاً بذكرها،مكشوفا عن وجهها،ولكن مدلولا عليها بغيرها،كان ذلك أفخم لشأنها،وألطف لمكانها،كذلك إثباتك الصّفة للشّيءِ ، تُثبتُها له إذا لم تُلقه إلى السّامع صريحا ،وجئت إليه من جانب التّعريض والكناية والرّمز والإشارة ، كان له من الفضل والمزيّة،ومن الحسن والرّونق ،ما لا يقِلّ قَليلُه ولا تجهل الفضيلة فيه»[2]

لذلك يرى ابن رشيق أنّ« الإشارة من غرائب الشّعر و ملامحه ،وبَلاغتُه عجيبةٌ،تدلّ على بعد المرمى ،وفُرط المقدرة،وليس يأتي بها إلاّ الشّاعر المبرّز،والحاذق الماهر،وهي في كلّ نوع من الكلام ،لمحة دالّةٌ،واختصار وتلويح،يُعرف مجملا،ومعناه من ظاهر لفظه »[3]فالإشارة ليست في متناول جميع الشّعراء،فهي لا تكون إلاّ لشاعر حاذق ،متمكّن من ناصية اللّغة،متمرّسٌ بضروب البلاغة والبيان،فالإشارة تلويح واختزال لمعاني كثيرة ،تُعرف من ظاهر ذلك اللّفظ البسيط.

أمّا السّكاكي (ت 626 هـ) « فقد جعل الرّمز نوعا من أنواع الكناية،معتبرا أنّ الكناية تتنوّع إلى تعريض وتلويح ورمز وإيماء وإشارة »[4] فالرّمز عند السّكاكي، ضربٌ من الكناية ،والكناية – كما سبقت الإشارة إلى ذلك– فيها إخفاء للمكني عنه،،وتتفرّع عنده إلى معاني كثيرة،وكذلك الرّمز فيه إخفاء لمعاني مكثّفة.

---

1) نفسه : ص301.

2) عبد القاهر الجرجاني : دلائل الإعجاز ،ص34.

3) ابن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر و آدابه ونقده:ص303/302.

4) محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي،الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا ،...نقلا عن السكاكي:مفتاح العلوم،ص169.

ولعلّ ابن وهب « هو أوّل من تكلّم عن الرّمز بالمعنى الاصطلاحي، وقد عرّفــه بأنّــه،ما أخفي من الكلام،وأصله الصّوت الخفي الذي لا يكاد يُفهم..وإنّما يستعمل المتكلّم الرّمز فيما يريد طيُّه عن كافة النّاس،والإفضاء به إلى بعضهم،فيجعل للكلمة أو الحرف اسما من أسمــاء الطــير أو الوحش أو سائر الأجناس أو حرفا من حروف المعجم،ويطّلع على ذلك الموضوع،من يريد إفهامه رمزَه،فيكون ذلك قولا مفهوما بينهما،مرموزا على غيرهما»[1] يردّ ابن وهب الرّمــز إلى الــصّوت الخفي غير المبين،وفي غير الإبانة إخفاء يلجأ إليه المتكلّم الذي لايريد أن يُطْلع أو أن يطّلع جماعةٌ أو نفر من النّاس على كلامه،لأنّه يقصد به جماعة دون أخرى،فيتّخذ في كلامه من أسمــاء الطّيــور والوحوش،أو سائر الأجناس،أو حتّى حرفا من حروف المعجم رمزا لمقصده،يكون واضحا جليّــاً لمن يريد أن يطلعه عليه،مرموزا على غيره.

والملاحظ على تلك التّعريفات السّابقة،أنّها تتقارب في نظرتها لمفهوم الرّمز بغض النّظر عن اعتباره إشارة عند ابن رشيق وكناية عند السّكاكي،فهي تتّفق على أنّ الرّمز هو ما أخفــي مــن الكلام بلفظ لا يدلّ عليه مباشرة .

وقد ذهب أرسطو في تقسيمه لمستويات الرّمز،فجعل منه« الرّمز النظري أو المنطقــي، theoretical symbol ،وهو الذي يتّجه بواسطة العلاقة الرّمزيّة إلى المعرفة،والرّمز العملي symbol practical وهو الذي الفعل، والرّمز الشّعري أو الجماليpoetical-orAesthetic symbol- وهو الذي يعــني حالــة باطنيّة معقّدة من أحوال النّفس، وموقفا عاطفيّا أو وجدانيا »[2] فأرسطو يُقسّم الرّمــز إلى ثلاثــة مستويات أساسيّة،رمزٌ نظري أو منطقي ،وهو رمز للمعرفة النّظريّة الخالصة ،ورمزٌ عمليّ وهــو الذي يرتبط بالأخلاق والقواعد العامّة الني توجّه السّلوك الإنسان وتصرّفاته،ثمّ الرّمز الــشّعري أو الجمالي،وهو أعقد هذه الرّموز،حيث ينبع من وعي داخلي،ويعبّر عن أحوال قضايا ذاتية،ومجالــه الإبداع الفنّي،ولذلك يكون الرّمز الأستاطيقي أكثر إيغالا في الذاتية،و أكثر غموضا لذا يــصعب تفسيره،وزيادة على ذلك فهو يتميّز« بحساسيته للسياق وتــأثّره البــالغ بــه،،وتأثيره البــالغ في أعطافه،ولذلك يمكن لشاعر أن يعتمد على تكرار لفظ أو ألفاظ في قصائده،زاعما أنّ التّــداول في ذاته،بغض النّظر عن التّفكير الرّمزي،يؤدّي إلى شيء يُؤبَهُ به،بل إنّ تكرار صورة مــن الــتّفكير الرّمزي،يعرضها للجذب،ويجعلُ إيحاءَها أقرب للتّدليس »[3]فالرّمز الفنّي(الأدبي – الجمالي)له علاقة

---

(1) نفسه : ص122.نقلا إسحاق بن وهب الكاتب ، البرهان في وجوه البيان.

(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية،ص19.

(3) مصطفى ناصف : الصّورة الأدبية،دار الأندلس للطباعة والنّشر،لبنان،ط3 ،1983ص155.

وطيدة بالسّياق الذي يرد فيه،وبالتّالي لا يمكن تأويله إلاّ مع ذلك السّياق،فهو فاعل ومنفعلٌ ،يؤثّر في السّياق ويتأثّر به، لذا فهو أشمل من الرّمز الدّيني (الصّوفي) فالرّمز الذي يؤوّل في قصيدة معيّنة بشكل معيّنٍ،قد يتغيّر تأويله في قصيدةٍ أخرى،بوجه آخر،انطلاقا من علاقة الفاعليّة و الانفعالية بالسّياق .مع العلم أنّ تكرار الرّمز في العمل الفنّي يُقلّل من حيويّته،ويؤدّي إلى نضوب معينه الإيحائي.

فالرّمز الأدبي إذن هو الأكثر ذهابا في الغموض، لأنّه يستمدّ طاقته من ذاتية صاحبه،ولأنّه « لا يقتصر على دور التّمثيل لشيء آخر منفصل عنه،وإنّما يضيف إلى ذلك فرض حضوره باعتباره كيانا خاصّا،له وجوده المستقل،ممّا يؤدّي إلى صعوبة تحديد دلالاته،وهذه الخاصّية أساسيّة فيه ، إذ لو أمكن تحديده من قِبَلِ الجميع ،لكان مجرّد دليل مباشر لشيء سواه »[1] ،فالرّمز الأدبي له استقلاليته و خصوصيته،فهو ليس مجرّد تعبير عن شيء آخر منفصل عنه،بل هو كيان يصعب تحديده،يؤدي وظيفةً جديدة في العمل الأدبي،وبالتّالي« فهو لا يتقيّد بالعالم المحسوس لعقد مشابهة،أو ربط مجاورة،وإنّما يتجاوز ذلك إلى العالم اللامحدود ،لاكتناه الحقيقة الكامنة فيه،وهذا لا يمنع أن يكون الرّمز حسّيا في معظمه،إلاّ أنّ حسّيته تلك تبلغ من الدّقة ،ما يجعله قادرا على العروج إلى أقصى مدارج التّجريد انطلاقا من العلاقة المحفّزة أو شبه المحفّزة، التي تربط الرّامز بالمرموز»[2]، فهو أبعد من كونه مجرّد رابط أو مشابه،بل هو وسيلة للتعبير عن قضايا باطنية تجريديّة،يصعب التّعبير عنها باللّغة العاديّة.

فالرّمز الأدبي،« لمحةٌ من لمحات الوجود الحقيقي،يدلّ عند النّاس ذوي الإحساس الواعي، على شيء من المستحيل أن يُترجمَ عنه بلغة عقليّة،دلالةً تقوم على يقينٍ باطنيّ مباشر»[3] فالرّمز واسع وشامل،يستوعب كلَّ المعاني والأفكار،التي يصعب أو يستحيل أن تستوعبها الألفاظ ،لأنّ الرّموز الأدبيةّ« تحمل في ذاتها عديدا من التّأويلات والاحتمالات، لأنّ القيم التي تسكن مثل هذه الرّموز لم تتحدّد بعد في سياقات معيّنة ،لذلك قلّما يتّفق اثنان على تحديدها على وجه اليقين، بل إنّ الشّاعر نفسه غالبا ما يجهل رمزه الخاص، لأنّه لو وصل إلى تأويله ، لم يعد إذ ذاك رمزا،ولأصبح دليلا ككل الأدلّة التي تُعتبر بدائل تمثيلية للأشياء»[4]، فتلك التّأويلات،والاحتمالات التي ينطوي

---

1) محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي،الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا،ص107.

2) السابق : ص107.

3) مصطفى ناصف : الصّورة الأدبية،ص 153.نقلا عن :عبد الرحمان بدوي ،شبنجلر ،ص109.

4) محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي،الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا: ص109/108 .

عليها الرّمز،هي التي زادت من غموضه،ومن عدم القدرة على تحديده،في حين أنّــه إذا أمكننــا تحديده، لم يعد رمزا،وبات مجرّد دليل في النّص كغيره من الأدلّة،فقوّةُ الرّمز وحيويّتُــه ،تكمــن في جهلنا لطبيعته، وعدم اتّفاقنا على معنى محدّد له.

وهناك من ذهب إلى أنّ الرّمز الأدبي مفرغ من الإيحاءات،إلاّ تلك التي يؤوّل إليها عنــد محاولتنــا تفسيره،والسّبب في ذلك أنّ الرّمز الأدبي لا يدور على فكرة محدّدة،مقصودة بعينــها،أو عاطفــة معلومة،ولو صارت تلك فكرة أوتلك العاطفة معلومة ،لم نعد بسبيل الرّمز.[1] لذلك نجد الشّعراء- وكما سبقت الإشارة إلى ذلك- يجهلون كيفيّة تشكّل الرّمز عندهم،كما يجهلون تأويلــه، فــإذا استطعنا معرفة « كيفيّة تكوّن الرّمز في عقول الشّعراء على التّقريب،أمكن الاطمئنان إلى مغــزاه الصّحيح، وتمييزه من غيره،فالشّاعر يلتمس خبرته في بعض المحسوسات الخارجيّة،التي تكتسب من خلال القصيدة التي ينشئها ، عالما خاصًّا،وربّما لاينسى الشّاعر هذا العالم الشّعري الذي عكــف عليه مرّة أو مرّات،وربّما عاود ارتياده،ليخلق صورا بالرّجوع إليه،أكثر ممّا يخلقها بــالرّجوع إلى العالم الحقيقي،ومن ثمّ ينتقل من الانعكاسات المباشرة للدّنيا الواقعيّة ،إلى صور ثانية تُعدّ مزاجا من العالم والشّعر»[2] .

فمعرفة المعنى الصّحيح للرّمز،يتوقّف على معرفتنا التّقريبية لكيفيّة تكوُّنه عند الشّاعر، مــع العلم أنّ الشّاعر يستمدّ خُبراته من بعض المحسوسات الخارجيّة،التي تتــشكّل- بعــدما يــدركها ويستوعبها الشّاعر - فتأخذ عالما جديدا خاصّا،مستمدّا من عالم الشّاعر داخل القصيدة،فيــصير ذلك العالم الجديد عالما شعريّا،أو خليطا من الواقع والشّعر،يعود إليــه الــشّاعر ليــستمدّ منــه طاقتَه،ويخلق منه صورا جديدة،هي أكثر من تلك التي ينشؤها من عالم الواقع ،فتجربته الــشّعريّة أكسبت ذلك العالم المحسوس ثراءً لا ينضب.

رابعًا- مفهوم الرّمز الصّوفي وأشكاله .

1) مفهــومه :

بعدما حاول البحث في العنصر السّابق، إلقاء الضوء على مفهوم الرّمز بصفة عامّــة ،والــذي انحصر مفهومه في معنى الإخفاء والحجب لمعنى باطني غير ظاهر وراء معنى آخر ظاهرو مباشر،لكنّه

(1) يُنظر : مصطفى ناصف : الصّورة الأدبية،ص153.

(2) مصطفى ناصف : الصّورة الأدبية: ص153.

ليس مقصود بعينه،سيحاول في هذا العنصر، التّعرّف على مذهب المتصوّفة في الرّمز،ومفهـــومهم له،وهل يحمل معنى الرّمز العادي أم يختلف عنه؟وإذا كان يختلف عنه فما هو وجه هذا الاختلاف؟ لكن قبل البدء في الحديث عن هذا الرّمز، يجب أوّلا أن نتعرّف على التّجربة الصّوفية ،لأنها الباعث الأوّل أو إن شئت قل،هي الدّافع المباشر لتوظيف الصّوفي للرمز انطلاقا من أنّ «علاقـــة الـــصّوفي بالعالم،تتميّز بنوع من الخصوصيّة،تجعله مختلفا عن الشّاعر في الرّؤية والأداء،فإذا كـــان الـــشّاعر يعترف بوجود عالم منفصل عن ذاته،يدخل معه في علاقة تأثير وتأثّر،ساعيّا وراء ذلك إلى محاكاته أو إعادة خلقه،أو تغيير خلقه أو تغيير الوعي به،فإنّ الصّوفي في تعامله مع عالمه،يُعطّل كلّ تلـــك الحواس،للكشف عن دقائقه وأسراره،لأنّها تنتمي إلى البشريّة،وبقاء البشريّة غيْرٌ،وحينما لا يـــرى الإنسانُ الغيرَ لا يرى نفسَه»[1] .

فرؤية الشّاعر الصوفي،أو الصّوفي الشّاعر للعالم،مغايرة لرؤية الشّاعر،كما تخالفها في الأداة التي يعبّر بها عن هذه الرّؤية المغايرة ،فالشّاعر يؤمن بوجود عالم خارجي،يتعاطى معه تأثيرا وتأثّرا ،ويحاول جاهدا محاكاته،أو إعادة بنائه من جديد.بينما الصّوفي بعطّل كلّ حواسه البشرية، حتّـــى يتمكّن من رؤية عالمه،ويتوحّد معه ،هذا العالَم الذي ظل يجاهد لبلوغه،و اكتناه أسراره،فالتّجربة الصّوفية « تجرُبة بحْثٍ عن الأسرار الإلهيّة في الكون ،أسرار الحياة والموت،والنّفس والرّوح،والعقل والقلب ،وهي تجربة مختلفة من صوفي إلى آخر،لأنّها علاقة بين الذّات الفرديّـــة للـــصّوفي،والذّات الكلّية للمطلق ،تجربة انعتاق من الأعراف وتجاوزٍ للحدود،يختبر فيها الصّوفي الانفصال عن عـــالم الأرض والإنسان ،والاتّصال بعالم السّماء »[2] فهذه التّجربة تُعدّ بمثابة سفر صوفي،يبحث فيه عـــن المتناقض من القضايا،التي ظل يجاهد لاكتناه حقيقتها،والوصول إلى المعرفة الحقّة،كقـــضيّة المـــوت والحياة،النّفس والرّوح،القلب والعقل وغيرها،وتختلف هذه التّجربة من صـــوفي إلى آخر،حيـــث يتخلّص فيها الصّوفي من هذا العالم المادّي الزّائل، الذي يشعر فيه الصوفي بالغربة والوحدة،فيحاول الاتّصال بالعالم المطلق ،عالم السّماء.

وقد نشأت هذه التّجربة الصّوفية-كما سبقت الإشارة-« نتيجة إحساسٍ عميق في نفس الـــصّوفي بالاغتراب عن العالم وعن الذّات،نظرا لما يستشعره في عالمه من نقصٍ،ونشاز وقبح،متمثّلا بسلطةٍ صَنَمِيَّةٍ جبريّة،ذات موضوعيّة مظهريّة زائفة بعيدة عن روح الإسلام وحقيقته،تجسّدت في خلافـــة

---

[1] محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي،الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا،ص127.

[2] وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، مطبعة اتّحاد الكتّاب العرب ،دمشق،ص106.

وراثيّة مطلقة،باعتبارها ظل الله في الأرض،ضمن نظام اجتماعي جشع، لا تحكمه المثل العليا، قدر ما تحكمه المصالح المادّية،والصّراعات والفوضى»[1]

فالصّوفي يسعى إلى إكمال ذلك النّقص ،وذلك النّشاز والقبح الموجود في عالمه،والذي هو نتيجة منطقية لظلم الإنسان لنفسه،بتسلّط القوي على الضّعيف،واستغلال الغني للفقير،في عالم يسيطر عليه الصّراع والفوضى .في هذا الوسط المتعفّن، راح الصّوفي يبحث عن الاستقرار والانسجام في هذا العالم المختل،حتّى يكمل ذلك النّقص،لكنّه « بدلا من أن يلتمس ذلك داخل الواقع نفسه،ويسعى إلى تغييره اجتماعيا،بوسائله العمليّة،فإنّه على العكس يغضّ طرفه عنه،ويُشيح بوجههِ عمّا يعتمل فيه من صراع، تهرّبا من معضلات الحياة المتناقضة ،وخشية من مغبّة الولوج فيها،لِيَنحَى باللاّئمة على نفسه هو، باعتبارها مكمن الدّاء،وبذلك يتّخذ من "ذاته الفرديّة" بديلا عن الواقع الاجتماعي ،ويَنشأُ يبحث عن الانسجام داخل أعماق هذه الذّات،لا في ظلال الواقع،بل مجرّدة عنه » [2]،فمشكلة الصّوفي إذن، تكمن في عدم سعيه إلى تغيير ذلك الواقع المر انطلاقا من مجتمعه،بل أشاح بوجهه،وانكفأ على نفسه متهرّبا،خشية التّورط في تلك المشكلات،فراح يُحمّل نفسه تلك الأعباء،لأنّه يعتقد أنّها مكمن الدّاء،فراح يبحث عن الطمأنينة والانسجام داخل هذه الذّات .

وظلّ الصّوفي في رحلة البحث عن الاستقرار،والأمن والسّلام الذي لن يُتاح له،إلاّ بالوصول إلى مصدره الرّوحي،والذي هو« معرفة الله معرفة حقيقيّة، باعتباره فوق العالم،بائناً ومنزّها عنه لأنّه بريء من الزّمان والمكان والسّببيّة »[3] ،فأسمى ما يسعى إليه الصّوفي ممّا يحقّق له الاستقرار،ويجلب له السّعادة ،هو معرفة الحق تعالى،معرفة خالصة،منزّهة عن الكيف والزّمان والمكان،لأنّ الذّات الإلهية هي رمز السّمو والكمال،وحتى يحقّق ذلك ،يجب عليه التّخلّص من جميع صفاته البشريّة،فحواسّه قاصرة على إدراك هذا العالم المطلق.

« قيل لأبي الحسن النّوري،رحمه الله ،بِمَ عرفت الله تعالى؟فقال: بالله ،قيل:فما بال العقل؟ قال:عاجزٌ لا يدلّ إلاّ على عاجز مثله ،"لّما خلق الله العقل قال له : مَنْ أنا ؟فسكت فكحّله بنور

---

1) عدنان حسين العوادي : الشّعر الصّوفي ،دار الشّؤن الثّقافية العامة ،بغداد ،1986ص223.

2) السابق : ص224/223.

3) عدنان حسين العوادي : الشّعر الصّوفي، ص224.

الوحدانيّة،فقال : أنت الله"فلم يكن للعقل أن يعرف الله إلاّ بالله »[1] فالعقل عاجز عن إدراكـــه، وجميع الحواسّ قاصرة،لذلك استعاض عنه بالحدس القلبي « لا باعتباره ثمرة اســـتدلال اســـتقرائي لاشعوري ،دعّمته قرون طويلة من الخبرة البشريّة،بل باعتباره وحيا باطنيّا صرفا، يخـــصّ بـــه الله أصفياء خلقه »[2] .

فالحدس القلبي ،الذي هو نتاج وحي باطني صرف،هو الذي يصل بواسطته العـــارف إلى معرفـــة ربّه،وهذه ميزةٌ يخصّ بها الله الأصفياء من عباده،فتجربة الصّوفي« تجربة حيـــاة في عـــالم نفـــسي وروحي، هائل التّفرد والاختلاف،فهي تجربة غير حسّية،وفي الوقت ذاته ليس أمامها سوى الأشياء المحسوسة للتّعبير عن نفسها،ممّا أفسح مجالا للتّأويل،وتعدّد معنى الرّمز الواحد، ليكون رمزا مفتوحا على معانٍ احتماليّة لا نهاية لها»[3].

فالصّوفي في تجربته،يُعبّر بالمحسوس عن اللامحـــسوس ،فهـــو يخـــوض في عـــالم يـــصعب وصفه،والتّعبير عنه بلغة عاديّة،بل يستوجب لغة تتماشى مع هذا العالم الذي (يـــشاهده)،وحـــال النّشوة التي يعيشها،فوظّف الشّاعر الصّوفي "الرّمز" كمعادل موضوعي لتلك الحال،وقد كان الشّعر الحالي،المجال الذي عبّر من خلاله الصّوفي عن حال الوجد والحزن والقبض والبسط إلى أن يصل إلى مراده، « والشّعر الحالي هو الشّعر الصّوفي الحقيقي،الذي يعكس حقيقة التّجربة الصّوفية،في سموّها وحرارتها وتفرّدها،وهو من ثمّ كان في حاجة إلى لغة خاصّة ،في مستوى خصوصيّة هذه التّجربة،ممّا جعل الصّوفي يلجأ إلى الرّمز بعدما تعذّر عليه إيجاد هذه اللّغة الخاصّة على مرّ السّنين»[4]والحـــديث عن الشّعر الحـــالي،والذي عبّر أحسن تعبير عن هذه التجربة التي يعيشها الصّوفي،يدفعنا للحديث عن الشّعر المقامي،نسبة للمقام الذي ينتقل فيـــه الـــصّوفي إلى مجاهـــدة الـــنّفس، والانقطـــاع للعبادة،والإخلاص لله،فينتقل الصّوفي بحسب تلك المجاهدة من مقام إلى آخر،وهي كثيرة منها مقام التّوبة والورع والزّهد والفقر والصّبر والرضا والتّوكل ..إلخ،والشعر المقامي من حيثُ جودتُـــه،لا يرقى إلى مستوى الشّعر الحالي فهو« لا يعدو مجرّد وصف باردٍ في غالب الأحيان،للمجاهدات التي

---

1) أبو نصر السّراج الطّوسي : اللّمع ،تحقيق ،عبد الحليم محمود،/طه عبد الباقي سرور ، دار الكتب الحديثة،مصر و مكتبة المثنى بغداد ،1960،ص63.

2) السابق : ص224.

3) وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، ص106.

4) محمّد يعيش : شعرية الخطاب الصوفي،الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا،ص133.

يقصد منها تطهير النّفس ،لتستقبل العالم اللاّدني،وهو بـذلك لا يختلف كثيرا عن الشّعر الأخلاقي،وشعر الزّهد،إن لم نقل يتأخّر عنها في بعض الأحيان»[1]

لجأ الصّوفيون عند تعبيرهم عن مواجيدهم إلى الرّمز ،نظرا لانبهامه أوّلا ،ولكثافته وثرائه،وتعدّد تأويله من ناحية أخرى، وقد أجمعت معظم كتب التّصوف،على أنّ (ذا النّون المصري) هو أوّل من استعمل الرّمز في شعره،ومن ثمّ عُدّ الرّم« طريقة من طرائق التّعبير،يحاول بواسطتها الصّوفيون،محاكاة رؤاهم ونقل تصوّراتهم،عن المجهول والكون والإنسان،ووصف العلاقة بين الإنسان والله،والعلاقة بين الإنسان والكون»[2]،فمثل تلك القضايا الغامضة، كقضيّة الكون والمجهول ،أو تلك العلاقة الكائنة بين الله والإنسان ،أوبين الإنسان والكون أو بين الإنسان والإنسان،من منظور صوفي،من الصّوبة بمكان أن تتناولها اللغة العاديّة ،فوجدوا ظالّتهم في الرّمز.

والرّمز الصّوفي لا يختلف كثيرا من حيث دلالتُه على الرّمز العادي ،ففكرة الحجب والإخفاء،موجودة في كليهما،فهو لم يخرج عن معنى الكلام الخفي الذي لا يكاد يُفهم ،إلاّ أنّ الرّمز عندهم اتّخذ أبعاداً ضاربة في العمق والغموض،ولعلّ طبيعة التّجربة الصّوفية والتي هي«بمثابة البنية العميقة التي تتغلغل في أحشائها ذاتيّةُ الصّوفي،الذّائبة في شرايين الاحتراق،والصّوفيون أنفسُهم قد لوّحوا إلى هذه الحالة،التي لا يمكن التّعبير عنها بحروف العبارة لضيقها ،وحدود نفسها ،فكانت الإشارة الفضاء الموعود»[3] ،فطبيعة هذه التّجربة إذن هي التي هي التي ألجأتهم إلى الرّمز،وهي التي جعلته أكثر غموضا و انبهاما، لا يمكن أن يطّلع عليه أو أن يعرف كُنهه،إلاّ الصّوفيةُ أمثالُهم،«ولعل هذا الغموض الصّوفي أمرٌ لامناص منه،بحكم غموض التّجربة التي ينقلها، ولا أدلّ على ذلك من شطحات الصّوفية،ولجؤهم إلى أساليب شتّى،في التّأويل لشرحها وكشف معانيها»[4].فالغموض سِمةٌ تَسِمُ الشّعرَ الصّوفيَّ كلَّه .

والرّمز كما يعرّفه الطّوسي،من« الألفاظ المُشكلة الجارية،ومعناه معنى باطن، مخزون تحت كلام ظاهر،لا يظفر به إلاّ أهلُه،ويكاد الرّمز الصّوفي يرادف الإشارة،وهي ما يخفى على المتكلّم

---

1) نفسه : ص133.

2) وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، ص106.

3) أحمد الطّريبق أحمد : الخطاب وخطاب الحقيقة(مبحث في لغة الإشارة الصوفية)،مجلة فكر ونقد،عدد 40،جوان2001،دار النّشر المغربيّة،الدار البيضاء،ص68.

4) عدنان حسين العوادي : الشّعر الصّوفي ،ص231.

كشفه بالعبارة، للطافة معناه،كما يرادف الإيماء،وهو الإشارة »[1]فالرّمز الصّوفي يحمل في طيّاته معنى باطنياً عميقاً،لا يمكن الظّفر به ،يماثل الإشارة في معنى الإخفاء، وينطوي على أسرار روحيّة، ومعانيه ربّانية لا يمكن كشفها،إلاّ لمن فتح الله عليه من أهل الإشارة بهذه الأسرار، وقد يتّسع مجال الرّمز عند الصّوفية حتى يصير معهم«كلُّ شيءٍ رمزٌ لكلّ شيء،وقد يكون الشّيء رمزا لنقيضه ،والموت رمز للحياة،لأنّ مفهومه للموت هو أنّه حياة أخرى،الفرح متضمّن في الحزن،والسّعادة في الشّقاء،والرّاحة في التّعب ،ذلك لأنّ العارف الصّوفي ،يرى الجمال في تجلّيات الجلال القاهر»[2].

فمفهوم الرّمز الصّوفي،يكاد يخالف في بعض جزئيّاته ، الرّمز الأدبي،فقد يتّخذ من كلّ شيء رمزا،كما يتأسّس مفهومه على مخالفة المتعارف عليه عند العامّة،لأنّ رؤية الصّوفي للعالم مغايرة، لرؤية الشّاعر،صحيح أنّ كليهما يطمح لتغيير العالم من حوله ،لكن كُلاًّ على طريقته،فالشّاعر يغيّر العالم انطلاقا من واقعه،بينما الصّوفي يغيّره انطلاقا من نفسه، أي من ذاته.

والمتطلّع إلى تلك الرّموز الصّوفية-على تعدّدها من حيث الشّكل-سيجد أنّها من حيث الصّياغةُ تنحصر في ثلاثة أنواع هي الرّمز الذّهني ،والرمز الحسّي والرّمز المجازي.

« فالرّمز الذّهني ليس رمزا مفردا، بل تركيبا لفظيّا عاديّا،لا يُستمدّ من الواقع لأنّ معادله الموضوعي لا ينتمي إلى الواقع ،بل إلى الذهن ،حتّى يبدو النّص كأنّه لا رمز فيه ،رغم كونه مبنيّا أساسا على رمز كبير،هو اللّقاء بين الصّوفي والله »[3]،فالرّمز الذّهني مركّبٌ لفظي عادي لا يُستمدّ من الواقع لأنّ معادله ذهنيّ تجريدي،يصَوّر اللقاء بين العارف وربّه،ففي نصّ لأبي يزيد البسطامي يقول: « رُفعت مرّة حتّى أقمتُ بين يديه فقال لي:يا أبا يزيد!إنّ خلقي يريدون أن يروك،قال أبو يزيد:فزّيّني بوحدانيتك،حتّى إذا رآني خلقُك قالوا:رأيناك فتكون أنت ذاك،ولا أكون أنا هناك،قال أبو يزيد:ففعل ذلك،فأقامني،وزيّنني،ورفعني،ثم قال: أخرج إلى خلقي!فخطوت من عنده خطوة إلى الخلق.فلمّا كانت الخطوة الثانية غشيَ عليّ، فنادى:رُدّوا حبيبي فإنّه لا يصبر عنّي»[4]فالألفاظ،(رُفعت،أقمت،زيّني..)كلّها أفعال ذات تصوّرات ذهنيّة،تصورُ العلاقة بين البسطامي وربّه

---

1) وضحى يونس :القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، ص107.نقلا عن :اللمع:ص338.

2) نفسه : ص106.

3) وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي، ص108.

4) نفسه : ص108،نقلا عن النّور من كلمات أبو طيفورص149.

« أمّا الرّمز الحسّي فهو رمز مباشر يقع- غالبا-في كلمة واحدة،وهو رمز مكثّف في بيان موجز،رمز مجنّح وطليق،وعميق فنّياً »[1]يأتي على عكس الرّمز الذّهني،مفردا مستمدّا من المحسوسات الموجودة في الطّبيعة كرمز الفراشة في أحد طواسين الحلاّج،أو رمز الطّائر كما في بعض نصوص البسطامي،لكن معناه لا يتوقّف عند حدود ذلك الرّمز الحسّيّة ، بل يتعدّاه إلى معاني عميقة،فهو رمز متعدّد التّأويل،غزير الدّلالة ، مجاله الذّهن،وسبيل إدراكه القلب، لأنّ العقل وكما سبق ذكره،عاجزٌ عن الإدراك.

« أمّا الرّمز المجازي، فهو المعاني الثّواني التي يعطيها المجاز، لأنّ المجاز هو التّعبير غير المباشر،وهو الإيحاء والإشارة،ومنه الاستعارة والكناية والمجاز المرسل، فبعض الرّموز تنتج معاني مجازيّة،كما أنّ بعض الصّور البيانيّة تتكرّر في نتاج الصّوفيين ،فتتحوّل إلى رموز ،فالرّمز المجازي مجال لتعدّد المعاني،لأنّه ضدّ الحقيقة»[2] فالرّمز المجازي هو المجال الذي يجسّد فيه الصّوفيون تلك المعاني الباطنيّة المجرّدة،فتستحيل إلى معاني مجازيّة متعددة المغزى،مجانبة للحقيقة، لأنّ الحقيقة ضدّ المجاز ،والعلاقة بين الصّورة (استعارة ، أوكناية أو مجازا مرسلا) والرّمز ،متداخلة، فكما يُنتج الرّمزُ بعضَ المعاني المجازيّة ، فإنّ بعض الصّور البيانيّة عندما تتكرّر في نتاج الصّوفية،تتحوّل إلى رموز.

وهناك رموزٌ هي من قبيل الاصطلاحات العلميّة ،التي تعارف عليها مشايخ الصّوفية،وتعاملوا بها في شعرهم ومراسلاتهم،تُعرف باصطلاحات الصّوفية ،وهي مبثوثة في أمهات كتب التّصوّف،كاصطلاحات الصّوفية للكاشاني، واللّمع للطوسي ،والرّسالة القشيريّة،والفتوحات المكّية لابن عربي وغيرها ،ومن تلك لاصطلاحات على سبيل المثال قولهم « الطّوالع ،.... الحقائق»[3] والرّمز الذي عبّر من خلاله الصّوفيّة عن معانيهم وأذواقهم و مواجيدهم«لم يجر على قاعدة واحدة سار عليها جميع الصّوفية ،وإنّما اختلف باختلاف الموضوعات التي تناولوها ...وإلى اختلاف الطّبيعة بين صوفي وآخر ،فإنّ نوع الرّمزيّة التي يُفضّلها الصّوفي تتوقّف على خُلُقِه وجبلّته »[4] .

رأينا في موضع سابق من هذا البحث ،أنّ الرّمز في الشّعر المقامي ، يختلف عنه في الشّعر الحالي،فكما وظّف البسطامي رمز الطّير في سفره الرّوحي ، وظّف ابن الفارض رمز الخمرة في تعبيره عن حبّه لله سبحانه وتعالى وهكذا.

---

[1] نفسه : ص109.

[2] وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي ،ص109.

[3] الطّوسي : اللّمع ، ص409.

[4] عبد الحميد حسّان : التّصوف في الشّعر العربي ،نشأته وتطوّره ، مكتبة الآداب القاهرة ، ص88.

2) أشكـــالـــه :

أمّا الرّمـــز الـــصّوفي مـــن حيـــثُ الـــشّكلُ،فقد تعـــدّدت أشـــكاله وألوانه،بتعـــدّد مصادره،ومواضيعه،وبواعثه، فصار كالطّيف يزدهي بألوانه الأدب الـــصّوفي عامّـــة ،والقـــصيدة الصّوفية بشكل خاصّ،ويَسِمُها بسمة جمالية تميّزها عن غيرها،فراح الشّعراء الصّوفيّون يتفنّنون في توظيف تلك الرّموز ،حتّى ليصعب أحيانا على صوفيّ آخر الوصول إلى مغزى ذلك الرّمـــز،ومن أشهر تلك الرّموز التي ازدحمت بها القصيدة الصّوفيّة،والتي أفردت لها أحيانا قصائد كاملة،نجد رمز الخمرة،ورمز المرأة،عند الحديث عن الحب الإلهي ،ومنها رموز مـــستمدّة مـــن الطّبيعـــة،كرمز الماء،النّور ،الطير،الفراش ،الأعداد والحروف ،الطّلل والرّحلة،الموت،المعراج...إلخ وســـنحاول أن نعرض لأهم تلك الرّموز وبخاصّة الواردة بكثرة في ديوان أبي مدين شعيب ،بعـــد معرفـــة تلـــك الرّموز،نعرض لدواعي استخدامها.

أ)- رمز المرأة :

ظلّت المرأة على مرّ العصور،مصدر فرح وألم للرّجل،حين ترضى وتُقبِل ،أو حين تـــصُد وتُعرض ،وهي في كلتا الحالتين مصدر إلهام للشّعراء والفنّانين لايغور ،والفنّانين بصفة عامّة ،لذلك اهتمّ الشاعر الجاهلي بها وأفرد لها مكانا في قصيدته،فوقف علـــى الأطـــلال يـــذكرها، متألّمـــا لرحيلها،آملا في اللقاء من جديد،وإن كان الشّاعر الجاهلي ركّز على الجانب الحسّي من المـــرأة فوصفها مقبلة ومدبرة،كما وصف منها الجيد والعنق والوجه والفم والأسنان والعيون والشّعر..إلخ إلاّ أنّ هذا الغزل الحسّي، قد اتّخذ في العصر الأموي شكلا آخر جديدا ،على يدي "عمر بن أبي ربيعة، وابن قيس الرّقيّات ،وآخرون،وأبرز تلك الجِدّة أن الغزل صارت تُفرد له القصائد الطـــوال دون أن يزاحمه فيها غرض آخر،وكان إلى جانب هذا الغزل الحسّي نوع آخر،وهو الغزل العذري الذي انتشر في بادية الحجاز و ارتقى فيه الشّاعر بمشاعره من براثن الحسّية،وتعامل مع المرأة بشكل يتلائم ومكانتها في تلك البيئة،إلا أن الوضع في حاضرة الحجاز،مختلف عنه في باديته ،فهناك لهـــوٌ وترفٌ وحياة باذخة،وهنا حضرٌ ومنعٌ ومعاناة،فعبّر شعراء البادية« عن حياتهم القاسية ،وما أخـــذ يطرأ عليها من كثرة القيود الدّينيّة،والاجتماعيّة والسّياسيّة،في غزل عفيف ،يُصوّر حرمان الرّجـــل من المرأة تصويرا رومانسيّا بديعا ،ويرسم صورة حزينة لهذا اليأس القاتل الذي استسلم له هـــؤلاء الشّعراء»[1] ،فاتّخذ شعراء الصّوفية من هذا القالب أسلوبا للتّعبير عن حبّهم الإلهي،كما اتّخذوا من

[1] إبراهيم عبد الرّحمان محمد : النّظرية والتّطبيق في الأدب المقارن ،دار العودة بيروت ،1982 ،ص151.

أشهر شعراء الغزل العذري،كمجنون بني عامر(قيس بن الملوّح)،و(قيس بن ذريح)،و(جميل بن معمر) رموزا لمعاناهم في حبّهم الإلهي،ولعل قصة قيس مع ليلى،هي التي أخذت نصيب الأسد من الغزل الصّوفي خاصّة عند متصوّفة الفرس مثل:«سعدي الشّيرازي وعبد الرّحمان الجامي ونظامي،وغير هؤلاء ممّن عرضوا في أشعارهم وكتاباهم لهذه القصّة الغراميّة المحزنة ،وعلى الرّغم ممّا أدخله هؤلاء المتصوّفة على هذه القصّة من تحويرات،فإنّها ظلّت محتفظة بهذا التّسامي العاطفي،الذي هو في حقيقته جوهر التّصوّف الإسلامي»[1].اتّخذ الصّوفيّة إذن من رمز المرأة ،معراجا لوصف شوقهم ووجدهم وهيامهم ،لا بالمرأة هذا الكائن الجميل لذاها،وإنّما شوقهم وحبّهم لله عزّ وجلّ ،لذلك فإنّ هذا الرّمز وغيره من الرّموز يختلف من حيث التّناول،في العرفانية الصّوفية ،على المتعارف عليه عند عامّة النّاس،ولهم في ذلك أسباهم التي سنأتي على ذكرها في حينها إن شاء الله. وقد تسمّت المرأة في أشعارهم بمسمّيات عديدة، كـ(رَيَّا،نُعْم،لَيْلَى،سَلْمَى،عُتب...)وهي أسماء كثيرة،لكنّها ترمز كلّها لمحبوب واحد هو الله. لم يجد الصّوفيون أحسن من الغزل العذري مجالا يُعبّرون من خلاله،عن اصطلامهم وهيامهم بالذّات الإلهيّة ،وأشهر من عُرف من المتصوّفة بتوظيفهم لرمز المرأة، (ابن الفارض)،الذي عُرف بشاعر الحب الإلهي،الذي قيل بأنّ أوّل منْ تحدّث فيه هي الزّاهدة(رابعة العدويّة) في أبياهما المشهورة، حيث قالت:

أُحِبُّكَ حُبّين حُبُّ الهَوَى ... وَحُبًّا لأَنَّكَ أَهْلٌ لِذَاكَا
فَأَمَّا الذي هُو حُبُّ الهَوَى ... فَشُغْلِي بِذِكْرِكَ عَمَّنْ سِوَاكَا
وَأَمَّا الذّي أَنْتَ أَهْلٌ لَهُ ... فَكَشْفُكَ لِي الحُجُبَ حَتَّ أَرَاكَا
فَلَا الحَمدُ فِي ذَا وَلَا ذَاكَ لِي ... وَلَكِنْ لَكَ الحَمْدُ فِي ذَا وَذَاكَا[2]

ومن ثمّ توالت قصائد الغزل في الحب الإلهي ،فكان لابن عربي قصائد رائعة في توظيفه لهذا الرّمز،كما استطاع الصّوفي،أن يُعبّر بواسطة الغزل بالمؤنّث، « عن تجلّي الكمال الإلهي في الكون،وعن حبّه وعشقه لله الجميل،ورغبته في التّقرّب إليه وتصوير حال الاتّحاد مع الله الحبيب،والفناء فيه،وتصحيح محبّته بتصحيح معرفته،وتوحيده وذوق جماله وجلاله وكماله،هكذا

[1] السابق : ص158.
[2] أبو بكر محمد الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف،مكتبة الكليات الأزهرية،القاهرة،الطبعة الثانية:1980.ص131.

ولّد رمز المرأة عاطفة جديدة تُجاهها،لقد بجّل الصّوفيون المرأة تبجيلا نادرا،ذلك لأنّهم يرون فيها أجمل تجلّيات الوجود »[1].

فالمرأة ،هي أبهى وأجمل تجلٍّ للكمال الإلهي في الكون،وكأني بهم أرادوا إنصاف المرأة،التي ظلّت مُهانةً في الجاهليّة،ومُغيّبة طوال العصور الإسلاميّة المتأخّرة،فَبُجلّوها بجعلها أجمل تجلّيات الوجود،حتى وإن لم تكن مقصودة لذاتها.وقد نجد كما سبق أن أشرنا تعدّد أسماء محبوبات الشّاعر في قصيدة واحدة،مثلما نجد في قول ابن عربي :

وَاذْكُرا لـي هِنْـدًا ولُبْنَـى   وَسُلَيْمَـى وَزَيْنَبَ وَ عِنَـانَ
وَانْـدُبانِي بِشِعْـرِ قَيْسٍ وَ لَيْلَـى   وَبِمَـيٍّ والْمُبْتَـلَى غِيْـلانِ[2]

فهذه الأسماء (هند ولبنى وسُلَيمى وزينب وعنان،وليلى..) « أسماء محبوبات الشّاعر ،وهي طبعا إشارة إلى محبوبة واحدة،لأنّ الصّوفي لا يُشرك في الحب أبدا،محبوبه واحد لايريم عنه،ومعشوقه ثابت لا يتغيّر،ولايتبدّل ولكنّه يُعبّر عنه بتعابير مختلفة،لماذا؟ لإظهار الهيام،والوله والصّبابة،قد يكون ذلك ،وقد يكون سببه إظهار الحيرة،والصّوفي الحق يرتاح إلى الحيرة ،كما يرتاح الجاهلون إلى اليقين »[3]،فلا يعني تعدّد الأسماء ،تعدّد المعشوقات ،وإنّما لفرط الانبهار والوله والاصطلام بالتّجلي الإلهي ،وكأنّ محبوبا واحدا لا يكفي للتّعبير عن ذلك الحب الكبير،الذي يشعر به الصّوفي تجاه الذّات الإلهية،أو لحيرته أو دهشته عن محبوبه،فيقين الصّوفي في حيرته،كما أنّ سعادته في شقائه.
لقد تعاطى الصّوفيون مع الغزل الحسّي للتّعبير عن تلك المعاني الرّوحية،وبلغوا فيه شأوا بعيدا،حتّى« اختلط كثير من نصوص الشعر الغزلي الصّوفي بالشّعر الغزلي الحسّي اختلاطا صعب معه التّمييز بينهما،حتّى أصبح من العسير القطع بنسبة مقطوعة شعريّة إلى شاعر صوفي من المتقدّمين،إذا لم ينصَّ على ذلك نصّا صريحا »[4]،وهذا يبيّن مدى تحكّمهم في هذا النّوع من الكتابة الشّعريّة.

والسّؤال الذي يطرح نفسه في هذا المقام،هو لماذا لم يعبر الصّوفيون عن هذه الحالة من الوجد،في قالب شعري آخر غير الغزل ؟كأن يتّخذوا لأنفسهم شكلا جديدا ومنظّما لهذه الوضعيّة.

---

1) وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، ص112.
2) محي الدّين ابن عربي: ترجمان الأشواق،دار صادر ،بيروت لبنان ،1992،ص83/82.
3) محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصّوفي ،ص183.
4) عبد الحميد حسّان : التّصوف في الشّعر العربي ،ص88.

تكاد تُجمع معظم المؤلّفات الصّوفية التي اطّلعت عليها ،على أنّ السّبب في ذلك يعود إلى « عجز الصّوفيين في طوال الأزمان عن إيجاد لغة للحب الإلهي،تستقل عن الحب الحسّي كل الاستقلال،والحب الإلهي لا يغزو القلوب إلاّ بعد أن تكون قد انطبعت عليها آثار اللّغة الحسّية،فيمضي الشّاعر إلى العالم الرّوحي،ومعه من عالم المادّة أدواته وأخيلته التي هي عدّته في تصوير عالمه الجديد »[1] ،فالسّبب المباشر ،هو عجز اللغة في إيجاد بديل صوفي- إن صحّ التعبير- للغة الحب الإلهي، لأنّ هذه التّجربة لا تستوعبها اللغة العادية،فاستدعت اللغة الحسّية،التي هي موجودة في نفس الصّوفي فيُعبر عن عالمه الرّوحي،مستعينا بأدوات من عالمه الحسّي ،فهي التي تعينه على التّعبير الجيّد عن تلك الحالة.

ظل رمز المرأة في الأدب الصّوفي« رمزا لطبيعة إلهية خالقة ،فهي مصدر خصوبة وعطاء،،وصورة المرأة في الصّوفية ،من أبرز صور التّجلّي،وقد كان لذلك انعكاس واضح في مرآة علاقة الصّوفي بالله،فهي علاقة غنيّة بزخم عاطفي،انتقلت من عاطفة الرّجل اتجاه المرأة،إلى عاطفته اتجاه الله،ومن ثمّ لم تعد المرأة،سوى رمز للنّفس التي تصبح معرفتها،مدخلا لمعرفة الله والكون»[2] هكذا أصبح رمز المرأة،رمزا للخصوبة والعطاء العاطفي،بل صارت من عتبات معرفة الله والكون.

ب)- رمز الخمرة :

كما كانت المرأة هي محور القصيدة في شعر الغزل،قديمه وحديثه،ومنبع إلهام للشّاعر في حلّه وترحاله،كان للخمرة الوقع نفسه في نفس العربي الجاهلي خاصّة.

معلوم أن الخمرة عند العربي ،تعدّ من أنفس ما يجب أن يُحصل عليه،لذلك لم يخلُ بيت في شبه الجزيرة العربية منها،كما كان لها في القصيدة الجاهلية،وغير الجاهلية ذكر كثير،حتّى سُمّيت قصائد كاملة بالخمريات،فراح الشّعراء يتغنّون بها،يصفونها،ويعدّدون أنواعها،وألوانها،وأذواقها،والأقداح التي تُشرب فيها،وزادوا على ذلك فوصفوا السّاقي والنّدمان،والجواري وكلَّ ما يحيط بها ويوفّر الجو الملائم لاحتسائها والتّلذذ بمذاقها،فتبعث في صاحبها الشّعور بالانتشاء،فيغيب العقل ،وينفتح المجال للأحلام والحرّية والانطلاق، فتتمكّن من صاحبها وتجري فيه مجرى الدّم من العروق،فلا يستطيع عنها صبرا ولا منها فكاكا.

---

1) محمد عبد المنعم خفاجي: الأدب في التراث الصّوفي،ص182.

2) وضحى يونس :القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، ص112.

ولّما جاء الإسلام،حرّم من جملة ما حرّم الخمر،لما تفعله بصاحبها من تغييب للوعي،إلاّ أنّ تحريمها كان على مراحل،لعلمه سبحانه وتعالى بمدى تمكّنها من العربي إلى أن نزل قوله تعالى:﴿**يَــا أَيُّهَــا الَّذِينَ آمَنُواْ إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالأَنصَابُ وَالأَزْلاَمُ رِجْسٌ مِّنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ**﴾ [المائدة.الآية 90].فكان التّحريم النّهائي والقاطع للخمرة .

ومن أشهر شعراء الجاهليّة الذين تغنّوا بالخمر ووصفوها،الأعشى الأكبر(صنّاجة العرب).

أمّا الخمر في العرفانية الصّوفية فهي طبعا ليست الخمر الحسّية،لأن الصّوفي كما أشرنا يستعين في تعبيره عن عالمه الرّوحي بأدوات من عالم المادّة الحسّي،فاستعاروا من الخمر صفتها،حيث اتخذوها« بديلا أرضيا موازيا لموضوع السّكر الصّوفي، الذي قد تتعدّد أسبابه بحسب أنواع الواردات ،ولقد بدت الخمرة بديلا رمزيا مناسبا ،بسبب تشابه كلّ من آثارها وآثار السّكر الصّوفي ،التي يمكن أن نتبيّنها في غياب التّوازن وحَسَارة رقابة العقل،،وحضور الرّعونة والتّهتّك والشّطح »[1] فتلك الحالة من غياب العقل،والشّعور باللّذة والدّهشة التي يشعر بها السّكران من الخمر الحسّيّة،هي الحالة نفسها التي يعيشها الصّوفي، لكنّها لذّة ودهشة وفناء في الله.

والملاحظ أنّه في البدايات الأولى من توظيف هذا الرّمز، في الشّعر الصّوفي،لم تكن تذكر الخمرة بلفظها الصّريح ،وإنّما « تجلّت في ذكر الشّراب مفردا،أو مضافا إلى مفردة الحب،وفي ذكر الصّبوح ،وعقار اللّحظ ،والسّكر مفردا أو مضافا إلى الوجد ،والسّاقي والكأس ،كما ذكروا المزج،مع إبداء ميل لربط مفردة السّكر بالصّحو،انطلاقا من غلبة البنية الثّنائيّة على الأحوال،وما يسترعي النّظر في هذه العناصر الأوّلية،ندرة استعمال مفردة الخمرة حتى القرن الخامس تقريبا»[2] فاستُبدل لفظ الخمر،بمفردات أخرى لها كالصّبوح أو عقار اللّحظ،أو ما له علاقة بها ،كالسّاقي والكأس والسكر و ما شابه ،وربّما يعود السّبب في هذا الامتناع من ذكر لفظها صراحة،إلى أنّ« لفظ الخمرة على ما يبدو كان أشدّ الألفاظ استدعاءً للحرمة الدّينيّة وأكثرها نُبوًّا في الأسماع،لذلك وجدنا التّسميات البديلة للخمرة،مرتبطة في أغلب الأحيان بقرائن تدل على أنّ هذا الشّراب المسكر ،ليس إلاّ شرابا معنويّا،ينبثق عن حالة وجدانيّة،إثر تلقّيها واردا إلهيّا قويّا،من طبيعته أن يُثير النّشوة،والطّرب ،والالتذاذ»[3]،ولعل نابيّةُ المفردة تعود أيضا،في كون الخمر أم الخبائث،وأنّها كبيرة

---

1) أمين يوسف عودة :تجلّيات الشّعر الصّوفي،قراءة في الأحوال والمقامات، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر،ط1 2001،ص337.

2) السابق : ص337.

3) أمين يوسف عودة :تجلّيات الشّعر الصّوفي،قراءة في الأحوال والمقامات : ص337.

كبيرة من الكبائر لذلك استحى الصّوفيّون-في بدء أمرهم-من ذكر اسمها على ألسنتهم ،في الوقت الذي كان فيه" أبو نوّاس" يتلذذ فيه قبل الشّرب بذكر اسمها حين قال:

أَلا فَاسقِني خَمراً وَقُل لي هيَ الخَمـــرُ وَلا تَسقِـــني سِـــرّاً إِذا أَمكَنَ الجَهرُ
فَما العَيـــشُ إِلّا سَكرَةٌ بَعدَ سَكـــرَةٍ فَإِن طـــالَ هَـــذا عِندَهُ قَصُرَ الدَهرُ[1]

لكن بعد ما تعوّد النّاس على معناها في شعرهم،أصبحوا لا يتحرّجون من التّـصريح بها،فـالخمر عندهم هي « العلم والمعرفة المؤثران في ذائقهما ،وهي الحب أيضا لدى الصّوفية،وهي رمـز مـن رموز الصّوفية الكبرى،وهو رمز موجود صراحة أوتلميحا في كتاباتهم،لمعانـاتهم لحـالي السّكر والصّحو»[2] ،فخمرة الصّوفي هي العلم ومعرفة الله عزّ وجل وحبّه، حيث يعبّرون من خلالها عـن وجدهم في حالة السّكر والصّحو،فهذه الغيبة مُسبّبة عن الوارد الذي يذهل الصّوفي عن ذاته،فيغيب أي يسكر ثم يصحو،والسّكر كما يعرّفه القشيري«هو غيبة بوارد قوي ،والصّحو هو رجـوع إلى الإحساس بعد الغيبة»[3].

أمّا الوارد فهو « ما يرد على القلوب من الخواطر المحمودة، ممّا لا يكون بتعمّد العبد..ثمّ قد يكون وارد من الحقّ،ووارد من العلم»[4] ،ولا يصل الصّوفي إلى هذه الحالة الذّاتية العالية من حال السّكر، إلاّ« بعد أن يمرّ بمقامات الذوق والشّرب، والرّي هو بقاء بعد السّكر من الجمال الإلهي المطلـق، ومن ثمّ فالسّكر غيبة تُسبّبها رغبة عارمة في لقاء الله ،ورهبة من هذا اللقاء،واندهاش وذهول،بعد تحقّقه في إحساس الصّوفي،فيغتني باطنه بمشاعر الغبطة و الوَلَهْ،والشّوق إلى الفناء عن النّفس والبقاء في الله »[5]فالسّكر سببه رغبة ورهبة من لقاء الله،وعندما يتحقّق اللّقاء، تحدث معه النّشوة واللّـذة والدّهشة والذّهول،فيغيب الصّوفي عن النّفس ،ويفنى في الله،وهذه الحالة من الفناء لا تكـون إلاّ لأصحاب المواجيد ،الذين قطعوا أشواطا في الرّياضة والمجاهدة النّفسيّة « والغريب أنّ الفناء عـن الذّات بهذا الشّكل ، لم يكن يصل إلى حدّ السّهو عن الصّلاة،ولعل ذلك راجع كما يقول الصّوفيّة أنفسهم إلى فضل من الله، كان"أبو يزيد البسطامي"و" أبو بكر الـشّبلي " و "أبـو الحـسن

---

(1) ابن منظور المصري : أبو نواس في تاريخه وشعره وعبثه ومجونه،قدّم له وأشرف على تصحيحه وتقسيمه وتبويبه:عمر أبو النّصر،دار الجيل ،بيروت ،لبنانص214.

(2) وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، ص119.

(3) القشيري : الرسالة القشيرية ،ص106.

(4) نفسه : ص121.

(5) وضحى يونس :القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري، ص119.

الحسن الحصري "،وغيرهم من كبار الشّيوخ في حالة غلبة دائما،حتّى تحين الصّلاة،وعندئذ يعود إليهم شعورهم،وبعد أدائها يعودون إلى جذبهم مرّة ثانية »[1]،فتلك الدّرجة من الذّهول والدّهشة التي يصلون إليها، لم تكن لتنسيهم الصّلاة ،وكأنّ الصّلاة فناء في الله من نوع ثانٍ.
«كتب "يحي بن معاذ الرّازي" إلى أبي يزيد يقول : سكرتُ من كثرةِ ما شربت من كأس محبّته.فكتب إليه أبو يزيد : غيرك شرب بحار السّموات،وما روي بعد،ولسانه خارج على صدره وهو يصيح العطشَ ،العطشَ وينشد:

عَجبتُ لمنْ يَقولُ ذَكَرتُ رَبِّي   وَهَلْ أَنْسَى وَ أَذْكُرُ مَا نَسيتُ
شَرِبْتُ الحُبَّ كَأْسًا بَعدَ كَأسٍ   فَمَا نَفَذَ الشَّرَابُ وَما رَوِيتُ[2]

شكّل رمز الخمرة وما يُحدثه من سكر، والذي هو بدوره موضوع للمحبّة الإلهية،شكّل بديلا خمريّا « يُسبّب النّشوة والفرح الرّوحيين، والصّوفي في حالة وجده بالمحبّة،أو في حال تجلّي الحق عليه بالمحبّة،فيض من اللّذة الرّوحيّة ،تطغى على كلّ كيانه،ويستثيرُ الانتشاءُ بها،حركةً في الباطن،لا يتمكّنُ من مُدافعتها،فتظهرُ العربدة على الجوارح،تفريغاً لهذه الحركة الانتشائيّة الباطنيّة ،ثُمّ لّما تزول عنهُ منازلة الحال،تعود جوارحه إلى السّكون مصحوبةً بالاسترخاء والهدوء»[3] والملاحظ أن رمز الخمرة ،مع رمز المرأة،غلابا على الشّعر الصّوفي،مع وجود ترابط بينهما حيث يدلاّن على المحبّة الإلهيّة.

ج)- رمز الماء :

قال تعالى﴿**أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ**﴾ [الأنبياء:الآية30]،فالماء هو الحياة،ولا يمكن لأيّ كائن حيّ أن يستغني عنه.

لقد حفلت القصيدة العربيّة كثيرا بذكر الماء،وهذا راجع لندرته في شبه الجزيرة العربيّة،لذلك شكل مصدر صراع دائم على نقاط الماء المنتشرة في صحرائها،فكان مجالا لإظهار مفاخراتهم في إظهار سبقهم في السّقيا،وورود الماء الصّافي،كما قال النّابغة الذّبياني:

مِنَ الوارِداتِ الماءِ بِالقاعِ تَستَقي   بِأَعجازِها قَبلَ اِستِقاءِ الحَناجِرِ[4]

---

1) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي ،ص150.

2) عبد الحكيم حسّان : التّصوف في الشعر العربي ،ص322.

3) أمين يوسف عودة :تجلّيات الشّعر الصّوفي،قراءة في الأحوال والمقامات ،ص338.

4) النّابغة الذبياني : الديوان/ تحقيق و شرح كرم البستاني،دار صادر،بيروت ص67.

أو قول عمرو بن كلثوم:

وَنَشـــرَبُ إِن وَرَدنا المـــاءَ صَفواً وَيَشـــرَبُ غَيرُنا كَدَراً وَطينا[1]

لقد شكل الماء بكل مصادره في القصيدة الصّوفية ،رمزا حيويا مُهمّا،فالماء « وكل رمـــز يـــشتقّ منه،كالمحيط والبحر والنّهر والنّبع،رمز حياة ووجود،والماء أحد العناصر الرّئيسيّة،ليس في الحيـــاة الدّنيا فحسب،بل في الحياة الآخرة،فهو عنصر من عناصر الجنّة،ففي الجنّة أشجار وبساتين،تُـــسقى من ماء الأنهار والعيون، ومن الرّموز المشتقّة من رمز الماء،رمز البحر ،الذي وظّفه الصّوفيون ليُعبّروا غالبا عن اتّساع المعرفة،والعلم الإلهيين،أو ليعبّروا عن اتّساع النّور والبهاء الإلهيين،اللذين يتـــسبّبان للصّوفي الوجد فالسّكر »[2]،فالماء عند الصّوفي،دليل للمعرفة والعلم،أو اتـــساع النّـــور والبـــهاء الإلهيين،فهناك علاقات متّصلة،ونقاط التقاء بين هذه الرّموز،فهي تُؤدي إلى الوجد،فالسّكر،فالفناء في الله«وفي الثّيُو صوفية الإسلاميّة،امتزاج عنصر الماء بتصوّرين أساسيين،الأوّل الحياة المتغلغلـــة في الطّبيعة بأسرها،والثّاني تصوّرٌ مشتقّ من لغة الوحي القرآني،يُحيل إلى صورة العرش الإلهي،وفيمـــا يتعلّق بالتّصوّر الأوّل يُعلن ابن عربي :أنّ ســـرّ الحيـــاة ســـرى في المـــاء،فهو أصـــل العناصـــر والأركان،ولهذا جعل الله من الماء كلّ شيء حيٍّ،وما ثمّ شيء إلاّ وهو حي»[3] يُعدّ الماء إذن عنصرا حيويا في الطّبيعة،فهو الحياة التي تسري فيها،أمّا التّصور الصّوفي لقيمة رمز الماء ،فهو مستوحى من القرآن،إيحاءً يحيل لصورة العرش الإلهي،الذي هو فوق الماء ،مصداقا لقوله تعالى ﴿**وَهُوَ الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضَ فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ وَكَـــانَ عَرْشُـــهُ عَلَـــى الْمَـــاء لِيَبْلُـــوَكُمْ أَيُّكُـــمْ أَحْـــسَنُ عَمَلاً**﴾[هود:الآية،7].

د)– رمز الطّبيعة :

كان للطّبيعة وتقلّباتها في جميع أحوالها،وما يَحدث فيها من كوارث تثير الرّعب والدّهشة والفضول،في آن واحد،وقع على نفس الإنسان الأوّل،فهو في احتكاك مباشر معها،فظل يـــسعى للوصول،إلى إيجاد وسائل التّكيف،ومن ثمّ السّيطرة عليها،فقد أدرك بحسّه أنّ الطّبيعـــة« زاخـــرةٌ بالحياة ، والجدّة الباعثة على دهشة طفوليّة،ومن ثمّ لم تكن الطّبيعـــة،في تـــصوّره شـــيئا هامـــدا ساكناً،وإنّما بدت له على نحو ذاتي متشخّص،مفعم بالوجدان،فمثلما أدرك نفسه،أدرك الطّبيعـــة

---

(1) الزّوزني : شرح المعلقات السبع،دارصادر للطباعة والنشر، بيروت /1963ص74.

(2) وضحى يونس :القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري،ص115.

(3) عاطف جودة نصر : الرمز الشّعري عند الصوفية ،ص275. نقلا عن:فصوص الحكم ،ص260.

حيّةً عاملة تفرح وتأسى،وتغضب وترضى،ومن ثَمّ كشفت الطبيعة على نفسها في الأساطير القديمة،بوصفها حضورا مُستحوِذا وتجسُّدا مُجابِها،أتاح للإنسان أن يتّصل بها،ويُقيم معها علاقة نشطة »[1] ،أدرك الإنسان القديم أنّ الطّبيعة حيّةٌ، تعتمل فيها كل الأحاسيس التي يشعر بها،فهي في تقلّباتها،تفرح وتحزن،وتغضب وترضى،لذلك نجد الأساطير اليونانيّة قد صوّرت الطّبيعة،تصويرا فيه من الهيمنة والاستحواذ والمجابهة ما دفعه إلى إقامة علاقة ديناميّة معها،فنجده يجعل في أساطيره للريح إلَـهٌ،وللمطر إلَـهٌ،وللبحر إلَـهٌ،وللخصب والنّماء إلَـهٌ وهكذا،وكثيرا ما كان يُصوّر ذلك الصّراع الدّائر بينه وبين الطّبيعة،ومن ثمّ مع تلك الآلهة،على غرار ما نجده في الإلياذة أو الأوديسة.فعلاقة الإنسان منذ القديم مع الطّبيعة،علاقة نشطة.

وكذلك كانت علاقة العربي الجاهلي مع الطّبيعة،حيث شكّلت الطبيعة الصّحراوية بقساوتها،نقطة تحدٍّ وصراع دائم من أجل البقاء،فعمل العربي على استمرار الحياة،وتكيّف مع الطّبيعة بشكل أو بآخر،فصوّر الشّعراء الجاهليُّون الطّبيعة في شعرهم،في كلّ حالاتها ،والتي كانت انعكاس لحالة الشّاعر النّفسيّة ،فوصفوا الجبال والهضاب والتلال والصحراء في امتدادها،كما وصفوا البرق والرّعد والمطر،كما وصفوا حيواناتها التي كانت تشكل بمختلف أنواعها الأليف منها والمتوحّش،مصدرا للرّزق،وعموما لم يترك الشّاعر الجاهلي شيئا يقع في حدود بصره إلاّ وصفه «حيِّها وجامدها،في لغة شعريّة تشبّثت بالمحسوس ،الذي يلائم التركيب النّفسي والإدراك العاطفي للعربي القديم،معنى هذا أن الشّعراء لم يتجاوزوا العيني والمباشر المحسوس إلى تركيب رمزي يتّصل بالمجرّد من خلال التّيار الخيالي المتمثّل في الطّابع الحسّي للصّور والأشكال »[2] فتنَاوُل العربي للطّبيعة،كان تناوُلاً حسّيّا سطحيّا،وبسيطا حيث لم يتجاوزه إلى المستوى الرّمزي،فتصويره للطّبيعة كان مجرّد انعكاسا للحالة الشّعورية، التي يعيشها الشاعر في لحظة من لحظات الفرح والسّرور،أو الغضب والحزن،مثلما صوّر امرؤ القيس في معلّقته حالته النّفسيّة،في قوله:

وَلَيلٍ كَمَوجِ البَحرِ أَرخى سُدولَهُ   عَلَيَّ بأَنواعِ الهُمومِ لِيَبتَلي
فَقُلتُ لَهُ لَمّا تَمَطّى بِصُلبِهِ   وَأَردَفَ أَعجازاً وَناءَ بِكَلكَلِ
أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا انجَلي   بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ[3]

1) نفسه : ص 288.

2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية، ص288.

3) الزوزني: شرح المعلّقات السّبع، ص27/26.

وكما صوّر الشّعراء الطّبيعة الجامدة، بما فيها من جبال وتلول وهضاب ،ودِمَنٍ دارسات وغيرها،وَصَفُو الطّبيعة الحيّة المليئة بالحركة،و نجد ذلك في وصفهم«السّحاب المتراكم تسوقه زواجر الرّياح بعد جفاف ومحل،فيخرج من خلاله الودق وشآبيب المطر ،فإذا الأرض رابية مهتزّة بالكلأ والنّبات،كما نلم بالطّبيعة الحيّة في وصفهم،ما كان يحملون عليه من أجمال ونوق وأفراس،حرص الشّعراء على وصفها،والهوام والزّواحف والوعول الجبليّة،والآرام وكلاب الصّيد،والبقر الوحشي وحُمر الوحش والآساد والضبع والسّباع ،وما كان ينشب بين الأليف والمستأنس والمتوحّش والضّاري من صراع ومقاومة »[1] ،هكذا تناول الشّاعر الجاهلي الطّبيعة بوصف حسّي بعيد عن الإيغال في الخيال والتّجريد،فكيف تعامل الصّوفي مع الطّبيعة؟ وماذا كانت تمثّل له؟

تعتبر الطّبيعة جزء مهم في العرفانيّة الصّوفية،فالصّوفي في سفره يبحث عن سرّ هذا الكون،عن معرفة الحقّ تعالى،والوصول إلى الحب الإلهي،الذي جعل الصّوفي يرى كلّ شيء في الطّبيعة ،بل في هذا الكون ،رمز للذات الإلهيّة« وعلى ذلك فإنّ الصّوفيّة ،كانوا يتعشّقون بالعين في الكون،إن صحّ التعبير،لذلك شمل حبّهم كلَّ مظهر من مظاهر الوجود،وعمّ الطّبيعة السّاكنة منها والمتحرّكة،ولا نقول الصامتة والنّاطقة ،لأنّ الطّبيعة بالنّسبة للصّوفي ناطقة كلّها في سكونها وحركتها »[2] .

أحب الصّوفي الطّبيعة،لأنّه كان يرى من خلالها التّجلّي الإلهي،فكثير منهم كان يصل به الوجد أقصاه عندما يسمع خرير الماء ،أو قصف الرّعود أو عصف الرّياح،يروي الطّوسي عن أبي حمزة الصّوفي« أنّه كان إذا سمع مثل هبوب الرّياح،وخرير الماء،وصياح الطُّيور،فكان يصيح ويقول:"لبّيك"!،فرموه بالحلول لبعد فهمهم في معنى إشارته،وذلك أن أرباب القلوب ،ومن كان قلبه حاضرا بين يدي الله،ويكون دائم الذّكر لله،فيرى الأشياء كلّها بالله ولله ومن الله وإلى الله،فإذا سمع كلامه،فكأنّ ذلك سمعه من الله. »[3] ولقد أعاب عليه "الحارث المحاسبي"،لأنّ الله سبحانه وتعالى لا يتجزأ في مخلوقاته ولا يحلّ فيها،لكن أبا حمزة كان يرى كلّ شيء بالله،ومن ذلك جاء مفهوم ما يُعرف بالحلول.

---

1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية : ص288.

2) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي ،ص147.

3) السّراج الطّوسي : اللّمع ،ص495.

ولعل موقف أبي حمزة الصّوفي يُحيلنا إلى ما استقرّت عليه العرفانية الصّوفيّة« من تـضايف بـين الوحدة والكثرة،بحيثُ يُشهد كلّ حد في الآخر،وإلى ما اعتقدتـه مـن أنّ الطّبيعـة في تكثّـر مظاهرها،وتقابل أعيانها،وصيرورتها،وحركتها،ليست إلاّ انكشافا للألوهية المحايثة الباطنة فيها،ومتى اعتبر الصّوفي العارف لهذه المظاهر المتقابلة في الزّمن الفرد،تجلّت له الوحدة الوجوديّـة ماثلـةً في وحدة الفاعل »[1] ،فالطّبيعة في كلّ حالاتها،وبكلّ ألوان تشكّلها حيّة أم جامدة،ليس إلاّ انكـشافا للذات الإلهيّة في هذا الزّمن الذي لا يتجزّأ ولا يتحرّك ، لتنكشف له وحـدة الوجود،ووحـدة الفاعل.

هـ)– رمز الطّير:

نعثر في الشّعر العربي القديم،على ذكر عدّة أنواع من الطّيور،وبخاصّة البوم والغربان والـتي كانت تُقرَن دائما بالتّطيّر والتشاؤم، « فيما عُرف عندهم بالزّجر والعيافة،وبالسّوانح والبوارح ، التي ارتبطت عندهم بالتّفاؤل والطّيرة،كما نلاحظ في صورة الطّائر الذي يزقو على قـبر القتيـل حضّاً لذويه على الثّأر والانتقام»[2].

كان الغراب في الجاهليّة نذير شؤم،كما كان رمزا للفراق والبعاد، قال عنترة العبسي:

غُرابَ البَينِ ، مَـا لَكَ كُـلَّ يَـوْمٍ   تُعَـانِـدُني وَقَـدْ أَشْغَلْتَ بَـالِي
كَـأَنّي قَدْ ذَبَحْتُ بِحَـدِّ سَيْـفِي   فِـرَاخَـكَ، أَوْ قَنَصْتُـكَ بِالحِبَـال
بِحَـقِّ أَبِيكَ، دَاوِ جُـرْحَ قَلْبِـي   وَرَوِّحْ نَـارَ سِـرِّي بِـالمَقَـال[3]

ورمز الطّير ضارب بجذوره في القدم وله « أصول بعيدة في الأساطير و المعتقدات القديمة التي قدّست بعض الطّير والحيوان،والزّواحف والحشرات،وهو تقديس نظفر به في الطّوطم الحيواني الذي ضربت حوله الأديان القديمة سياجا من الحظر،وارتفعت به إلى مرتبة العبادة »[4]،فالطّير بأنواعها، كان لها أثر بالغ على نفس الإنسان الأوّل،وصلت إلى درجة التّقديس.

ولقد وظّف الشّعر الصّوفي الطّير واستوحى منها الكثير من المعاني،خاصّة وقد ورد ذكرها في مواضع كثيرة من القرآن الكريم،ولعل أشهرها ذكر قصّة الهدهد مع نوح ثمّ مع سليمان عليهـا

---

1) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ،ص293.
2) نفسه : ص298.
3) ديوانُ عنترة ومعلّقته : تح /خليل شرف الدّين،دار ومكتبة الهلال،بيروت1997،ص138/137.
4) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية ،ص296.

السّلام،في قوله تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ الطَّيْــرَ فَقَــالَ مَــا لِــيَ لَــا أَرَى الْهُدْهُــدَ أَمْ كَــانَ مِــنَ الْغَائِبِينَ﴾[النمل:الآية،20].

فرمز الطّير عند الصّوفية « رمز لبحث الصّوفي عن المعرفة،وهو رمز متكرّر في نتاجهم،معبّر عــن رغبة دائمة،عارمة في التّحليق بحرّية غير محدودة في سماوات لانهاية لها»[1] فكمــا أنّ الطّــير دائــم التّرحال،بحثا عن مواطن لا تحدّه حدود،ولا تمنعه قيود،فكذلك الصّوفي فهو في رحلة،لانهاية لها بحثا عن المعرفة. وقد تعدّدت دلالات الطير في القصيدة الصّوفية بتعدّد أنواعها،فقد وظّف الــصّوفيون منها العقاب والغراب والحمامة الورقاء والعنقاء و غيرها،وقد رمزوا بالعنقاء « وهي كما نعلــم طائر خرافي، للهباء الذي فتح الله فيه أجسام العالم،وبالحمامة الورقاء،التي كــثيرا مــا توصــف بالطّوق،إلى النّفس الكلّية،والرّوح المنفوخ في الصّور المسواة، وبالغراب من حيث بعده وسواده ، إلى الجسم الكلّي الذي هو في غاية البعد عن عالم القُدس ،وبالعُقاب إلى القلَم الذي يُناظر في لغــة الفلسفة الأَفلُوطينيّة العقل الأوّل»[2] وهكذا كان لكلّ طير من تلك الطيور،معنى باطنيّا يدل عليه.

ولقد « بُنيت قصص ورسائل كاملة، في التراث الصّوفي الإسلامي، على رمز الطّير،لعل أشــهرها رسالة (منطق الطّير)"لفريد الدّين العطّار" فقد رمز العطّار للنفوس البشرية بالطّيور، وكــلّ طــير يمتلك معرفة،ويحمل رسالة يريد إيصالها،والطّيور هي الأرواح،التي هجــرت مواطنــها الأصليّــة في السّماء ،ونزلت إلى الأرض،وعندما أحسّت بالغربة في مقامهــا الطّــيني،،أرادت العــودة إلى مواطنها الأولى،والهدهد هو القائد الرّوحي لهذه الطّيور،فهو الطّائر الذي ينبــئ نوحــا بظهــور اليابسة،فالروح الصوفية،طائر فارق العرش ،جاء من وطن لا يُحدّ ،وظلّ في عالم المادّة،فذاق ألوان عذاب الغربة»[3]. لم يخل الأدب الصّوفي إذن من هذه الرّموز،وبخاصة عند كبــار الــصّوفية ،مــن أمثال"الحلاج وابن عربي البسطامي والجنيد وأبي مدين شعيب" يقول ابن عربي، في رمز الطّير:

أُطَــارِحُ كُــلَّ هَاتِــفَــةٍ بِأَيْــكِ ... عَلَــى فَنَــنٍ بِأَفْنَـــانِ الشُّجَــونِ
فَتَبْكــي إِلْفَهَــا مِــن غَــيرِ دَمــعٍ ... وَدَمــعُ الحُــزْنِ يَهمُلُ مِن جُفُــونِ
أَقُولُ لَهَا، وَقَــد سَمحتُ جُفُــونِي ... بِأَدمُعِــها تُخبّــرُ عــنْ شُؤُونِــي

(1) وضحى يونس : القضايا النّقدية في النّثر الصّوفي،حتّى القرن السّابع الهجري،ص115.
(2) عاطف جودة نصر : الرمز الشعري عند الصوفية: ص298.
(3) السّابق :ص114.

أَعِنــدَكِ بالَّــذي أَهــوَاهُ عــلْمٌ وَهــلْ قَــالُوا بِأَفْيَــاءِ الغُصُــونِ[1]

خامسًا- دواعي توظيف الرمز الصّوفي:

لعب الرّمز في القصيدة الصّوفيّة،دورا متميّزا،فتعدّدت أشكاله،وتنوّعت من صوفي إلى آخر،وبحسب الحال التي يمرّ بها.حتّى شكّل منبعا ثرّا للقصيدة الحديثة،فوظّفه كثيرٌ من شعراء العصر الحديث،بل حتّى أن بعض أقطاب الصوفية أنفسهم،صاروا رموزا في الشّعر الحديث،كأبي منصور الحلاج،والسّهروردي وغيرهما ، وذلك نظرا لزخم الأحداث التي عرفته حياتهم.

ولقد تعدّدت الرّؤى واختلفت،حول الدّافع الرّئيس الذي ألجأ الصوفيين إلى توظيف مثل تلك الرّموز في أشعارهم.

فمنهم من ذهب إلى« أنّ هذه الطّبيعة المزدوجة للأسلوب عندهم،تجعلُهم يُرضون العامّة،الذي يقنعون بظاهر الألفاظ،والخاصّة الذين يتلمّسون الإشارة،ويستخرجون اللّباب الذي يحتاج إلى نفاذ بصيرة،وانقداح فهم »[2]، معلوم أنّ اللّغة الصّوفيّة قسمان،لغة الإشارة وهي اللغة الرّمزيّة،وهي التي يقصر عن إدراكها عامّة النّاس،ويتميّز فيها الخاصّة الذين يغوصون في معانيها لاستخراج اللّباب،وذلك يحتاج إلى بصيرة نافذة وفهم واسع.أمّا لغة العبارة، فهي اللّغة العاديّة التي يقف على معناها الظّاهر معظم النّاس،وفي ذلك إرضاء لأذواقهم.

ومنهم من ذهب إلى أنّ هذه اللّغة العاديّة،قاصرةٌ عن إدراك معانيهم،كما لا يمكنها أن تستوعب تجربتهم،على اعتبار« أنّ التجربة الصّوفيّة حيّة،ومتجدّدة دائما،ولا يمكن في حياة الصّوفي،أن تكون لتجربته صورة واحدة،فهي خلق جديد بحسب المقامات والأحوال،ومن ثَمّ فهي في حاجة دائما إلى لغة جديدة»[3]،فطبيعة التّجربة الصوفيّة،هي التي استدعت لغة جديدة،فالتّجربة تعبير عن عالم خارق،وبالتّالي فهو في حاجة إلى لغة خارقة،« بل نجد منهم من اعتبر أنّ اللّغة العاديّة،أو ما سمّاه الصّوفية بالعبارة،ليست عاجزة عن كشف حقيقة معانيهم فحسب،بل هي تتسبّب في إخفاء هذه

---

1) محي الدين بن عربي : ذخائر الأعلاق ،شرح ترجمان الأشواق،علّق عليه ووضع حواشيه عبد الغني محمد علي الفاسي،دار الكتب العلمية،ط2 ،2006 ،ص120.

2) عاطف جودت نصر: شعر عمر بن الفارض،دراسة في فن الشّعر الصّوفي،دار الأندلس للطباعة والنّشر،بيروت،ط1،1982 ص143.

3) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي ،ص138.

المعاني،لأنّها محمّلة بالمعاني الوضعيّة»[1]وإلى ذلك المعنى ذهب "أبو علي الروذباري"(ت322)،حيث قال« علمنا هذا إشارة،فإذا صار عبارة خفِي»[2]فاللّغة العادية،ليست قاصرة فحسب،بل إنّها تُخفي تلك المعاني،والسّبب أنّ اللّغة العاديّة محمّلة بالمعاني التي تواضع عليها النّاس،أمّا تجربتهم فتحمل معاني لدنّية،فكيف للغة عاديّة،أن تُعبّر عن معاني علويّة،وبالتّالي احتاج الصّوفية إلى لغة خاصّة،قال أبو منصور الحلاج « أسرارنا بِكْرٌ لا يَفْتَضُّها وَهْمُ واهمٍ»[3]هذه اللّغة الخاصّة هي وحدها التي يُمكنها أن تستوعب ما يريد الصّوفي التّعبير عنه،وهي لغة الرّمز.

ومنهم من يرد سبب تلك الرّمزية في شعرهم ،إلى غيرتهم على الأسرار الربّانيّة التي لا يُريدون لها أن تشيع في غير أهلها ،يرى القشيري أنّ الرّمزيّة في كلام الصّوفيين هي« تسهيل على أهل تلك الصّنعة،في الوقوف على معانيهم لأنفسهم،أو الإخفاء والسّتر على من باينهم في طريقتهم،لتكون معاني ألفاظهم مُستبهمة على الأجانب ،غيْرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها»[4] فلغة الرّمز متعارف عليها بينهم، ومعانيهم وقْفٌ عليهم،لا يُدركها أحدٌ غيرُهم ،خاصّة الذين كانوا يُعارضون مذهبَهم،كلّ ذلك غيرة منهم على معانيهم، أن تشيع في غير أهلها،فيُساءُ فهمُها،وإلى ذلك أشار ابن عربي بقوله « اعلم أن أهل الله، لم يصنعوا الإشارة التي اصطلحوا عليها فيما بينهم لأنفسهم،فإنّهم يعلمون الحقّ الصّريح في ذلك،وإنّما وضعوها منعاً للدّخيل،حتّى لا يعرف ما هم فيه ،شفقة عليه أن يسمع شيئا لم يصل إليه فيُنكره على أهل الله فيُعاقبَ»[5] ،فهذا الإخفاء لمعانيهم عن الدّخيل،يتجاوز الغيرة ،إلى الشّفقة على المحجوبين ، الذين لا يمكنهم الوصول إلى معانيهم ، فيسيؤون تأويلها فيُعاقبون،لأجل ذلك كان الرّمز.

ورأي ثالث يرى أنّ ما لقِيَه الصّوفيّة من معاناة ، بسبب القهر والظّلم الذي تعرّضوا له من طرف من عارض مذهبهم، من أهل العبارة وخاصّة الفقهاء،الذين كثيرا ما كانوا يدخلون معهم في مناظرات فكريّة، تنتهي في أغلب الأحيان،بسجن صوفي،أو قتله ،أو مطاردته. فالفقهاء كانوا يتوقّفون عند المعاني الحرفيّة في فهمهم لبعض المعاني القرآنيّة،بينما الصّوفية كانوا يتجاوزون تلك المعاني السّطحيّة ،والذّهاب بعيدا إلى المعنى الباطني الذي هو مقصدهم،والذي ينكره أولئك

1) نفسه : ص138.

2) الطّوسي: اللّمع ،ص414.

3) السابق : ص304.

4) عبد الكريم القشيري : الرسالة القشيريّة ،ص40.

5) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي ،ص137.نقلا عن :درويش الجندي ، الرّمزية في الأدب العربي ،ص350.

الفقهاء،فكانوا يُوغِرون صدور الحكّام ضدّهم،ويرموهم بالكفر والزّندقة، فتكون النّهاية المأساويّة، لذلك « ذهب ضحيّتهم كثيرٌ من الصّوفية،أمّا الذين نجوا فمنهم مـن فـرّ متـنقّلا في بـلاد الله الواسعة،ومنهم من أقام منعزلا في ركن من الأركان ،ومنهم من تخفّى في السّراديب يُحاضـر في التّصوّف أمام بضعة مريدين كالجنيد،ومنهم من لجأ إلى التُّقية والتّظاهر بغير ما يضمر،بل منهم من تظاهر بالجنون ،حتّى لا يُؤخذ بعقلة، مثل الشّبلي ،الذي كان يقـول : "أنـا والحـلاج شـيء واحد،خلّصني جنوني وأهلكه عقلُه"»[1].

وقد أُلّفت في مأساة الحلاج كتبٌ كثيرة،بيّنت مغالاة الفقهاء وتزمُّتهم،وقسوة الحكّام وجبروتهم، كما بيّنت تميّز الحلاج واغترابه عن عصره،وكأنّه سابق عليه.

هذه هي إذن الدّوافع الرّئيسة التي ألجأت الصّوفيين للرّمز،ويلخّصها المُتـصوّف المغـربي، الشّيخ زرّوق(846 -896هـ)في قوله « داعية الرّمز قلّة الصّبر عن التّعبير لقوّة نفسانيّة،لا يمكن معهـا السّكوت،أو قصد هداية ذي فتح معنى ما رمز،حتّى يكون شاهدا له ،أو مراعاة حقّ الحكمـة في الوضع لأهل الفن دون غيرهم،أو دمج كبير المعنى في قليل اللّفظ،لتحمله ملاحظتـه،أو إلقائـه في النّفوس ،أو الغيرة عليه،أو اتّقاء حاسد أو جاحد لمبانيه ومعانيه»[2] ولعل أبرز ما يثير الانتباه في هذا الرّأي الأخير أنّ الشّيخ زرّوق سمّى التّصوف فنّا ، فالسّؤال الذي يطرح نفسه هنا ،والذي انطرح في ذهني كثيرا أثناء قراءتي لبعض ما كُتبَ حول الأدب الصّوفي هو:ألم يكن ،إلى جانـب تلـك الدّوافع التي جعلت الصّوفي يوظّف الرّمز،دافع آخر؟ ،وهو الجانب الجمالي،إذ لا يُعقل أن لا يكون لذلك العدد الكبير من الشّعراء الصّوفيّة ،ولذلك الزخم الهائل من الشّعر الصّوفي،الذي يقول عنـه الدكتور زكي مبارك« لو دوَّنَ المؤلّفون كلَّ ما اصطلح عليه الصّوفية ، كان مـن ذلـك شـيء كبير»[3] ألا يمكن أن يكون هناك دافع جمالي زيادة إلى تلك الدّوافع التي ذكرناها سابقا؟

قليلة هي الدّراسات التي نظرت إلى توظيف الرّمز الصّوفي،نظرة جمالية ، فمعظم الكتـب التي اطّلعت عليها في سياق هذا البحث ،أو في سياق آخر،تنفي أن يكون للـشّعر الـصّوفي دورا جماليّا،وقد قدّموا لذلك عدّة مبرّرات ،فالدّكتور عـزا لـدين إسماعيـل يـرى ‹ أنّ الـصّوفي والشّاعر،كلاهما يتأمّل ،وكلاهما يستكشف ،وربّما اسـتطاع الـصّوفي أن يُعبّـر عـن رؤيتـه

---

[1] السّابق :ص 36،نقلا عن: Louis Massignon: Recueil de textes – inédits,p79

[2] أحمد الطّريبق أحمد : الخطاب وخطاب الحقيقة ، مجلة فكرونقد،عدد10،دار النشر المغربية،الدار البيضاء،ص74.نقلا عن ،قواعد التّصوّف،القاعدة 196،ص122.

[3] زكي مبارك : التّصوّف الإسلامي في الأدب والأخلاق،ج1،منشورات المكتبة العصريّة، بيروت صيدا:ص197.

أحيانا،ولكن في مراحلها الأولى، ولكنّه عندما يوغل في الطّريق يستعصى عليه أن يُعبّر عن هــذه الرّؤيا»[1]فعدم وضوح الرّؤيا لدى الصّوفي ،لدخوله في عالم تجريدي ،هو المانع في كــون رمزيّتــه فنّية،فالصّوفي تمنعه رؤيته من الإيغال في التّعبير،ثم يستطرد الدكتور عزّ الدين إسماعيل قائلا« أمّـــا الشّاعر فإنّه يعبّر بمجرّد أن يرى ، أي أنّ الرّؤية وسيلته إلى التّعبير ،مهما أوغل في الرّؤيا ،وفــرق آخر هو أنّ موضوع الرّؤيا يظل واضحا أمام الشّاعر في كلّ لحظة، في حين أنّه يختفي في التّجربة الصّوفيّة»[2]فإذا كانت الرّؤية هناك ،تحَدّ من قدرات الصّوفي ، فإنّها عند الشّاعر،هي وسيلته للتّعبير مهما أوغل في الرّؤية.

أمّا الدّكتور مصطفى ناصف ،فإنّه يرى أنّ الرّمز ما هو إلاّ«فكرة مُبيّتة ،ومذهب يذهبــه الصّوفي ،ثمّ يُفيضه مقحماً على الأشياء»[3] ،فهو ينفي الجمالية،أو الفنّية على الرّمز الصّوفي،لما فيــه من قصديّة،وأفكار مبيّتة،مقحمة فيه،أمّا الاستعمال الفنّي للرّمز بالنسبة له هو الذي« يكون فيــه الرّمز ابن السّياق وأباه معاً،لا يعرف الرّمز الفنّي تبييت الأفكار في خارج القــصيدة ، فالأفكــار المبيّتة لا تتّسق اتّساقا تامّاً مع ما حولها»[4].

إذن ففنّية الرّمز أو جماليّته ،تُستمدّ من السّياق ويُؤَوَّل داخل السّياق، لأنّ الأفكار المستمدّة مــن خارج السّياق، لا تتماشى مع ما حولها ، ولكن مع ذلك يمكن أن نقول« أنّ الرّمز الأدبي يُــشبه الرّمز الدّيني ، من حيث قُدرتهما على تنظيم المجال و توسيعه،أو من حيث قدرتهما على أن يمــدّاه بفاعليّة غريبة ، ليس من السّهل التّعليل لها ،فضلا على أنّ القــارئ لهمـــا ينتقــل بــين دلالات متعدّدة،قد تكون متناقضة ،يتلقّاها بطريقة تلقائيّة ،ويراها تدور في فلك القيم المشبعة ،بقدر مــن الغموض المنظّم ،فالتّفرقة إذن بين الرّمز الأدبي، والرّمــز الــدّيني أشــقّ،لأنّ المــسافة بينــهما أخصر،خصوصا إذا ميّزنا من الرّمز الدّيني الاستعمال الصّوفي البحت»[5] يعني ذلك أنّ هناك نقاط التقاء،بين الرّمز الأدبي والديني (الصّوفي)،متمثّلة في قدرتهما على تنظــيم المجــال وتوســيعه،ومدّه

---

(1) عزّ الدّين إسماعيل : الشّعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنّيّة ، ص197.

(2) السابق : ص197.

(3) مصطفى ناصف : الصّورة الأدبيّة ، دار الأندلس للطباعة والنّشر ،بيروت ،ط3، 1981 ،ص155.

(4) نفسه : ص155.

(5) نفسه : ص155.نقلا عن : Philip blairice,Thomas Mann ,and the Religious Revival,Kenyon Review,7Summer1945,p374,76.

بفاعليّة ، فَتَكْثُر الدّلالات في كليهما،حتّى وإن كانت متناقضة وغامضة،فالمسافة بينهما قصيرة ممّا يعني أنّ القصديّة،لا تنفي على الرّمز الصّوفي فنّيته نفيا مطلقاً.

صحيح أنّ الرّمز الفنّي ذاتي ،يتشكّل من داخل السّياق،ويتوائم معه ،ولا يمكن تأويله من خارجه،لكن« هذا لا يمنع من القول بأنّ الرّمز الدّيني بمعناه الواسع،قد كان ذاتيّا في وقتٍ ماَ،بحيث تشكّل داخل السّياق الخاص قبل أن تتبنّاه الجماعة ، كما لا يعني أنّ الرّمز الدّيني – الذي يتصلّب مع الزّمن– لا يكتسب دائما دلالات أخرى خاصّة، تكسبه المرونة الضروريّة للاستجابة إلى النّوازع الفرديّة،ولعلّ خير مثال على ذلك ،لجوء التّجربة الصّوفية إلى تشعير الرّمز الدّيني ، ولجوء التجربة الشّعريّة إلى تديين الرّمز الأدبي ، ممّا يعكس ارتباط الدين بالأدب ، والأدب بالدّين منذ القدم »[1]،فبالرّغم من أنّ الرّمز الدّيني معلّل ،ويكتسب مع الزّمن معنى محدّد ، إلاّ أنّ ذلك لا ينفي عنه مرونته ،التي تجعله يستجيب لبعض النوازع الفرديّة .

هذا ما يجعلنا نطمئن ،ونذهب مع تلك الآراء القليلة جدّا ،التي ترى أنّ الرّمز الصّوفي خاصّة،يلعب دورا جماليا فنّيا ،في النّص الصّوفي ،ناهيك عن الدّلالات الباطنيّة التي يؤدّيها،« فلو رجع أيٌّ منّا إلى شعر رابعة العدويّة،ثم إلى أدب الزّهد ،في أواخر القرن الهجري الأوّل ،ومن ثمّ القرن الثّاني لاتّضح له أنّ التّصوف ،أخذ يشقّ طريقه بقوّة إلى لغة الشّعر ،ويكسبها جمالا ساحرا ، بكثرة الرّموز والكنايات و الإشارات والمفارقات والألغاز»[2].

لذلك نعتقد أن وظيفة الرّمز عموما« أو أن وظائف عالم الرّموز،لا تقتصر على الوظائف المحدودة،التي تقدّمها تلك الرّموز للإنسان في مكان وزمان معيّنين ، وإنّما تتجاوزها إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة، لا تتقيّد لا بحدود نِسْبيّة الزّمان و لا المكان»[3]

فالرّمز مجال تعبير واسع و متعدّد ،ومتلوّن يقوم بوظائف عدّة لا يحصرها الزّمان ولا المكان، يجد فيه الصّوفي ضالته ،والمتذوّق لأدب الصوفية ضالته أيضا.

1) محمد يعيش : شعرية الخطاب الصّوفي ،ص109.

2) حسين جمعة : جمالية التّصوّف مفهوما ولغة ، مجلة الموقف الأدبي،عدد364، إتحاد الكتاب العرب،دمشق،ص15.

3) محمّد الذاودي : الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثّقافية،ص10.

الفصل الثّاني

جماليّات اللّغة الصّوفيّة

أوّلا– بين يــدي الدّيــوان.

ثانيا– جماليّة اللّغة الصّوفية و مستوياتها.

ثالثا– الإيقاع في القصيدة الصّوفيّــة.

أولاً– بين يـــدي الدّيوان :

عاش أبو مدين شعيب –كما جاء في مدخل هذا البحث– حياة حافلة، مليئةً عِلما،وفكرا اكتسب خلالها كثيرا من العلوم العقلية و النّقليّة،إلاّ أنّ مؤلّفاته،قياسا بتلك الحيـــاة الحافلة،تُعـــدّ قليلة،ولقد أرجعنا السّبب الرّئيس لقلّتها،هو انشغال الشّيخ وتفرّغه ،في شطر كبير مـــن حياتـــه ،للدّعوة والتّعليم، تعليم النّاشئة والمريدين،ربّما هذا ما عاق اتجاهه للتّأليف.ناهيك عن ضياع بعض مؤلّفاته،وبقاء بعضها الآخر متناثرا هنا وهناك،في مختلف المضان، و لم تصل إليه يد الباحثين بعد.

ولعل من أبرز تلك المؤلّفات،والتي جُمِعت في حقيقة الأمـــر بعـــد وفاتـــه بقرون،هـــو ديوانه،والذي اعتنى بجمع أشعاره و ترتيبه،بما فيها من موشّحات و أزجال،الشّيخ الزّاهد(العربي بن مصطفى الشّوار التلمساني)،رئيس الزّاوية العلوية بنهج الحدّادين بتلمسان،سابقا.

وقد قام بنشره، نجلُه العارف بالله (محمّد بن العربي بن مصطفى الشّوار)،وذلك سنة(1938م)،بمطبعة التّرقي بدمشق،وهي الطبعة الأولى الوحيدة حسب رأي الدكتور (مختـــار حبّـــار)،وقـــد اعـــتنى بتصحيحه (عبد ربه محمّد بن أحمد بن الهاشمي بن عبد الرّحمان التّلمساني،ثمّ الدّمشقي).

الدّيوان من الحجم المتوسّط،ويقع في حوالي ثلاثة ومائة صفحة(**103**)،حيث جمع فيه الشّيخ (العربي الشّوار)مـــا وقعـــت عليـــه يـــده،من أشـــعار (أبي مـــدين شـــعيب)،وأضـــاف لـــه حِكمَه،وترجمته،وتراجم بعض أصحابه،كما أشار فيه إلى جملة من كرامات الـــشّيخ،وقد صُـــدّر الدّيوان قبل ذلك كلّه، بترجمة للشّيخ(العربي الشّوار)،كلّ ذلك في أربعة وأربعـــين صـــفحة،كما ضمّن الدّيوان بعض حكمه النّثريّة،حيث جاءت في إحدى عشرة صفحة،ثمّ قصائده وقد بلغت في الدّيوان اثني وعشرين قصيدة،منها خمسة مقطّعات،في ثلاثة عشر صـــفحة،كما ضـــمّ الـــديوان الموشّحات والأزجال،وقد بلغت سبعا وعشرين،بين موشّح وزجل في ستٍّ وعشرين صفحة،وفي الأخير ختمه بقصيدة مدحيّة،للفقيه المحدّث الصّوفي قاضي تلمسان المرحوم الشّيخ (شـــعيب بـــن الحاج بن علي بن عبد الله الجلبلي الحسني).

ثم تليها فهارس الدّيوان،في ثمانية صفحات،والصّفحة الأخيرة ،ضمّنها لـــ(شـــطرنج العـــارفين) المنسوب للشّيخ الأكبر.هذا ما احتوى عليه ديوان أبي مدين شعيب التلمساني.

الدّيوان-كما أشار إلى ذلك د/مختار حبّار- لا زال في حاجة ماسّة إلى إعادة تحقيق لشعره ونثره،لتوثيق ما به من قصائد،لأنّ هناك مجموعة كـــبيرة مـــن القـــصائد،وبخاصّة الموشّـــحات[1] والأزجال،كثير منها يُنسب (للشّشتري)،حيث أشار جامع الدّيوان ،(الشّيخ العـــربي الـــشّوار)إلى بعض القصائد الموجودة في الدّيوان لكنّها تُنسب للشّشتري،كالقصيدة التي مطلعها:

يامَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي الوُجُودِ وَ مَا تَحْـــتَ الثَّـــرَى،وَظَــلَامُ اللَّيْلِ مُنْسَـــدِلُ

يقول أنّها مذكورة في ديوان (عبد الغني النّابلسي)،منسوبة للشّيخ (أرسلان)الدّمشقي بلفظ(يـــامَنْ عَـــلَا فَرَأَى مَا فِي الغُيُوبِ وما..)[2].

والموشّح الذي مطلعه :

كُـــلٌّ وَاحِـــدٍ لَـــهُ نَصِيـــبْ يَـــأْتِي وَهَـــــــوَاكْ لِـــــي نَصِـــــيْبْ

يقول أنّه موجودٌ في ديوان الشّشتري أيضا.

والزّجل الـــذي مطلعه :

قَـــدْ لَاحَ لِـــي مَـــا غَـــابَ عَنِّـــي وَشَمْلِـــي مَجْمُـــوعٌ وَلَا افْتِـــــرَاقْ

موجود في الصّفحة(345)من (شرح المباحث الأصليّة) "لابن عجيبة"،ومنسوبة للشّشتري[3]،وفي هذا الإشكال يقول (د.مختار حبار)مفنّدا الرّأي القائل،بفضل السّبق في استخدام الموشّحات والأزجال في التّصوف (لمحي الدّين بن عربي،وأبي الحسن الشّشتري)،حيث ترى بعض الآراء« أنّ ما يُنـــسب لأبي مدين من هذا الفن،هو في غالبه لأبي الحسن الشّشتري،وهي وجهة نظر إذا صحّت فإنّهـــا لا تنفي سبق أبي مدين لنظم الموشّح الصّوفي فحسب،ولكنّها تنفي أيضا أن يكون الرّجل قد نظـــم الموشّح،مثلما نظم القصيدة التّقليديّة،وهي وجهة نظر خطيرة،إذ بموجبها ينبغي شطب ثمانية عشرة موشّحا منسوبة لأبي مدين،ومثبتة كلّها في ديوانه دفعة واحدة...وهو الأمر الذي لا نُرجّحـــه ولا

---

1) ينظر مقدمة الديوان.

2) يُنظر الدّيوان : هامش ص 100.

3) يُنظر الدّيوان : هامش **ص**101/100.

نذهب معه،في غياب التّحقيق و التّوثيق العلمي»[1]،لذا فإعادة تحقيق الدّيوان،تصير مع هذا الوضـــع ضرورة مُلحّة،خاصّة مع كثرة اختلاف وجهات النّظر،والتي لا تعتمد على سند علمي وثيق.

كما أنّ هنـــاك قصائد أخرى،غير موجودة في الدّيوان ولكنّها تُنسب لأبي مدين،اطّلعت على سبع منها، ومن تلك القصائد، مقطوعة من خمسة أبيات مطلعها:

جِئْتُ مُسْتَخْفِياً وَقَــدْ عَــرَ فُونِـــي   هَــا أَنَــا تــائِبٌ تُــرَى يَقْبَلُــونِي

المقطوعة موجودة في كتاب (التّشوّف إلى رجال التّصوّف)للتادلـــي،(ص334)،وهي تُنــسب لأبي مدين.

أمّا خمريّته وهي أشهر مطوّلاته،و التي تأثّر بها كثير من أقطـــاب التّـــصوّف مـــن أمثـــال (ابـــن الفارض)،فقد أشار إليها (د.عاطف جودة نصر) في كتابه (الرّمز الشّعري عند الصّوفية)،ونـــصّ القصيدة موجودٌ في مخطوط،ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر تحت رقم (622)7217.

وقصيدة أخــرى مطلعها:

قَدْ زَادَ فِيكَ مِـــنَ الغَـــرَامِ تَلَهُّفِـــي   فَإِلَـــى مَتَى هَـــذَ الجَفَـــا يَا مُتْلِفِـــي

هذه القصيدة موجودة في كتاب(العالم الرّبّاني سيدي أبو مدين شعيب)للأستاذ"محمـــد الطّـــاهر علاّوي"وقد أشار إلى أنّ هذه القصيدة، موجودة ضمن (المجموعة النّبهانيّة في المدائح النّبويّة)الجزء الثّاني(02)ص380/379.وهي تُنسب أيضا لأبي مدين.

كما أورد الأستاذ"محمد الطّاهر علاّوي"في الكتاب نفسه،أربعة قصائد منسوبة كلّها لأبي مـــدين شعيب،دون أن يشير إلى مضانّها، منها قصيدة مطلعها:

أَتَـــانِي زَمَـــانِـــي بِمَـــا أَرْتَضِـــي   فَبِـــاللّـــهِ يَـــا دَهْـــرُ لَا تَنْقَضِـــي

وأخرى هي إسغفارة أبي مدين من (39) بيتا،مطلعها:

اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُجْرِي الفُلْكَ فِي الظُّلَمِ   عَلَـــى عُبَـــابٍ مِنَ التّـــيَّارِ مُلْتَـــطِمِ

وهي قصيدة تبدأ من أول بيت فيها إلى آخر بيت بجملة واحدة هي(اسْتَغْفِرُ اللَّهَ).

وقصيدة أخرى مطلعها:

يَا مَنْ يُغيثُ الوَرَى مِنْ بَعدِ ماَ قَنَطُوا   إِرْحَـــمْ عَبِيْدًا أَكُفَّ الفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا

وقصيدة أخيرة،مطلعها:

أَيَـــا مَـــنْ تَعَالَى مَجْـــدُهُ فَتَكَبَّـــرَا   وَجَـــلَّ جَـــلَالُ قَـــدْرِهِ أَنْ يُقَـــدَّرَا

---

[1] مختار حبّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)**ص**11.

تلك إذاً سبع قصائد، وهي قصائد تقليدية فصيحة، من خارج الدّيوان، رأيت من ضرورة البحث وتكامله أن أضمّها إلى مجموعة الدّيوان،فبعضها يتضمّن الكثير من المزايا الأسلوبية والجمالية الـتي تدخل في مجال هذا،ويجدر الوقوف عندها بتأنٍّ.

وما يُمكن أن نشير إليه في الأخير،أن البحث لم يتناول صحّة نسبة هذه القصائد أم تلك، من عدم نسبتها ،لأبي مدين أو لغيره ،و إنّما تعامل مـع تلـك القـصائد،على أنّهـا لأبي مـدين فحسب.فمستوى بعض القصائد من تلك التي لا نزاع ولا شكّ في نسبتها لأبي مدين، من حيثُ لغتُها و أُسلُوبُها المتميّزين، لا يجعلنا نشكّ في أنّ أبا مـدين يعجـز عـن كتابـة الموشّـح أو الزّجل،ويجعلنا نذهب مع الرّأي الذي يرى أنّ أبا مدين« قد نظم الموشّح والزّجـل،إلى جانـب القصيدة التّقليدية،وأنّه قد سبق ابن عربي و الشّشتري إلى نظمهما ،وذلك لأنّ المدرسة المدينية في بجاية التي تردّدا عليها وأخذا عنها،كان لها أثرها في الأخذ الصُّوفي،والتّقليد الفنّي معا»[1].

ثانيًا– جمـالية اللغة الصّوفية ومستوياها:

قال ابن عربي:

عِلْـمُ الإِشَـارَةِ تَقْـرِيبٌ وَ إِبْعـادٌ وَسَيْـرُها فيكَ تَـأْوِيبٌ و إِسْئَـادُ
مـا بُحْت عَلَيْـه فَـإِنَّ اللَّهَ صَيَّرَهُ لِمَن يَقُـومُ بِـه إِفْـكٌ وَ إِلْحَـادُ
تَنبيهُ عِصْمَةِ مَن قَـالَ الإِلَـه لَـهُ كُـن فَاسْتَوَى كَائِناً وَالقَوْمُ أَشْهَادُ[2]

وقال ابن الفارض :

وَعَنِّيَ بِالتَّلْـوِيحِ يَفْهَـمُ ذَائِـقٌ غَنِـيٌّ عَـنِ التَّصـرِيحِ لِلمُتَعَنِّتِ
بِهَا لَمْ يُبِـح دَمَـهُ وَ فِـي الـ إِشَارَةِ مَعَنًـى، مَا العِبَارَةُ حَدّتِ[3]

هكذا لخّص (ابن عربي) و(ابن الفارض)،لغة التّصوّف وحصراها في مـستوى أساسـي هـو (الإشارة)أو (التّلويح)،هذه اللغة المركّزة والمكثّفة والمفعمة بالـدّلالات ، الـتي تعـارف عليهـا الصّوفيون.

---

[1] مختار حبّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا و التّشكيل) : ص11.

[2] ابن عربي : الفتوحات المكية ،طبعة إلكترونيّة:مكتبة المصطفىwww.al-mostafa.com ص294.

[3] ابن الفارض : الديوان ص55.

منذ نشأة التّصوّف ،مرّت هذه اللّغة بمراحل جعلتْها ترتقي وتَتطوّر ،وقد كان للصدمات العنيفة التي تعرّض لها كبار المتصوّف من أمثال (أبي منصور الحلاج) و (السّهروردي)،وغيرهما،دور في تطور هذه اللغة خاصّة ،و دور في نضج الحركة الصوفية بوجه عام.ولعلها إحدى الأسباب التي دفعت الصّوفية إلى توظيف بعض أغراض الشعر العربي المتعارف عليها ،كالغزل عند الحديث عن الحب الإلهي ، هرباً من ذلك الضغط و الحصار الذي سلّطه عليه الحكّام بإيعاز من الفقهاء ،الخصم العنيد للصّوفي.

كلُّ تلك القضايا، وعلى قدر ما كان فيها من الظلم والتّعسّف،إلاّ أنّها-حسب رأي-خدمت الحركة الصوفية ،بحيث مكّنتها من هيكلة نفسها،وسط هذا المجتمع الرّافض معظمه لأفكارها،حتى يتسنّى لها الاستمرار،ولقد تجلّى تطوّر الحركة الصوفية ،من خلال اللغة،التي انتقلت من لغة العبارة المعلومة لدى العامّة،والمرفوضة منهم لسوء الفهم والتّقدير،إلى لغة الإشارة،المبهمة لدى الآخر،والمعلومة عند الصوفي،هذه اللغة التي لعب الرّمز فيها الدّور الرّئيس،ووصل بها إلى حدّ الانبهام والغموض لدى الآخر، فاللغة الصوفية إذن لغة رامزة ،ولعل ذلك الغموض الذي يحيط بها مردّهُ-حسب بعض الدارسين-إلى ذلك الحضر الذي فُرض عليها،وإلى ألوان العذاب الذي سُلط على أقطابها ومريديها،فاختاروا الهروب والاختفاء وراء تلك اللغة،حتّى يدْرَأَ الصّوفيُّ عن نفسه العذاب،وينأى بها عن العيون المتربّصة .إلاّ أنّ تلك الكثافة اللّغوية وذلك التلاعب الجميل بالألفاظ،وذلك التراكم الكمّي للرمز، يرتقي باللغة الصوفية من مجرّد الاختباء وراء الحرف هربا من ظلم الحكام وتسلط الفقهاء،ويجعل منها « تجربة مفارقة تَتأَسّس على عنصرين أساسيين:عنصر جمالي وآخر تراجيدي»[1].

فخصوصيّة اللّغة الصّوفية،تنأى بنفسها كثيرا عن ما يعتقده البعض،في كونها وليدة ظروف نفسيّة أو اجتماعيّة فقط،بل تأخذ أبعادا أخرى ، تقوم على عنصرين أساسيين،عنصر جمالي،وآخر تراجيدي،هذا الأخير يفسّره كون الصّوفي« يحسّ بأنّ وجوده مؤسّس على الانفصام والاغتراب عن أصوله البدائيّة ،التي هي الألوهية(أصل الروح)،والطّبيعيّة الترابيّة(أصل الجسد)،هذا الإحساس بالانفصام،يُفسّر من جهة أخرى معاناة الصّوفي والنّزعة البكائيّة التي تطغى على الكثير من نصوصه الشّعريّة»[2]هذا الانفصام الذي يشعر به الصّوفي،بين الألوهية والطّبيعيّة،والاغتراب عن الأصل،شكّل

---

[1]) منصف عبد الحق : الكتابة والتجربة الصّوفية (نموذج محي الدّين بن عربي)منشورات عكاظ،الرباط 1988،ص10.

[2]) نفسه : ص10.

عنده تلك النّزعة البكائيّة،حيث جعلتْه يتّخذ موقفا تراجيديّا من الوجود،وعلى النّقيض،فإنّ الحسّ الجمالي يُعطي الصّوفي الرّغبة في الحياة، والاستمرار و الخلود.

ولقد مرّت اللغة الصوفية-حتّى وصلت إلينا بهذا المستوى-بثلاث مراحل:

الأولى:« كانت فيها اللغة الصوفية بسيطة بساطة تجربة الصّوفي نفسه،تلك التجربة التي كان يساعده القرآن على تبلورها،من خلال التلاوة،فالتّجربة الصوفية وليدة التّفكر في القرآن،والإكثار من تلاوته،واستعادة بعض ألفاظه،كالمحبّة والقرب والشّوق،وهنا يمكن القول،أنّ التّصوّف نشأ نشأةً إسلاميّة خالصة»[1]،فلغة التّصوّف ترتبط ارتباطا وثيقا بالتجربة الصّوفيّة،ولمّا كانت هذه الأخيرة بسيطة في بداياتها،كانت اللغة الصوفية بسيطة أيضا،والتجربة الصّوفية تستمدّ طاقتها،وتجدّدها من القرآن الكريم ،ما يُفسّر أنّ التّصوّف، إسلامي النّشأة،على عكس ما يعتقده آخرون،في أنّه نشأ مُتأثّرا بالدّيانة المسيحيّة خاصّة في الحب الإلهي،أو البوذيّة،في قضية الحلول،قد يكون استمدّ في وقت متأخّر من نشأته بعض طقوسهما، لكن في حقيقة الأمر أنّ نشأته إسلاميّة خالصة.

أمّا الثّانية :فقد بلغت فيها«التجربة الصّوفية أشُدَها،ويُصبح لها كيانها الخاص،ولغتها الخاصّة،بما فيها من عبارات وإشارات و رموز،وفي هذه المرحلة أصبحت التّجربة خلاّقة،تأتي بمعطيات جديدة لم تكن في القرآن،وتُساعد الصّوفي على النّظر إلى كلّ شيء نظرة تأويليّة،أصيلة»[2] ،وفيها تُصبح التجربة الصّوفية أكثر استقلالية،ويصير لها كيانها الخاصّ،بعدما كانت مرتبطة بالقرآن الكريم،تستمدّ منه بعض ألفاظه وتُكثر من تلاوته والتّدبّر فيه،لتصير تجربته خلاّقة تأتي بأشياء جديدة ،غير تلك الموجودة في القرآن. بهذا التّقدّم الذي شهدته التّجربة الصّوفية،تطوّرت معها لغة التّصوّف،وصارت تعتمد تأويل الأشياء،وبالتّالي اختلفت نظرة الصّوفي إلى القرآن،حيث صارت تعتمد الاستبطان و التّأويل،وخير من مثّل هذه المرحلة من المتصوّفة،(الحلاّج) و (ابن عطاء).

أمّا المرحلة الثّالثة :فقد بلغت« الرّؤية الصّوفية أقصاها،وتبدأ مع منتصف القرن الرّابع،ويمثّلها أحسن تمثيل(النّفّري)،وينتقل الصّوفي من التّفكّر في القرآن،إلى مخاطبة الله...ويمتزج في هذه اللّغة الرّمز بالإشارة ،ويكسوها الغموض والانبهام،وتصبح لغة مستغلقةً حتّى على ذهن

---

1) حميدي خميسي : اللغة الصوفية ، مجلّة اللغة والأدب،معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة الجزائر،عدد10،ديسمبر1996 ص37/36

4) نفسه : ص37.

الخواص،لأنّ الصّوفي وصل من خلالها إلى مرحلَة ما لا يَنْقَال»[1]إذن في هذه المرحلة الأخيرة، تصل التجربة الصّوفية إلى ذروتها،حيث يتجاوز الصّوفيّ فيها مرحلة التّدبّر،والتّفكّر في القرآن،إلى مرحلة مخاطبة الله،وفي هذا المستوى يختلط في اللغة الصّوفيّة الرّمز بالإشارة ، وتُحاط بهالة من الغموض والانغلاق، ممّا يُصعّب على المُتصوّفة أنفسهم فكّ رموزها،لأنّ الصّوفي وصل إلى مرحلة اللاّقول - إن صحّ التعبير- مرحلة الصّمت«التي تُحيل الوجود إلى كلام أبدي غير منطوق،وليس المقصود من الصّمت،هو الصّمت عن الكلام،وإنّما هو صمت الفكر،ذلك الصّمت المبدع الذي يُقبرُ فيه العقل ،كما يقول (النّفّري)،وتَحُلّ معه السّكينة، ويعيش المتصوّف لحظة الخلود الأبديّة، التي تتلاشى معها كينونة الزّمن»[2].

فالمُلاحظُ إذن، أنّ اللّغة الصّوفية ، تزداد كثافةً وعُمقاً،وتعقيدا وغموضا،كلّما تطوّرت التّجربة الصّوفيّة،وأخذت ترتقي من مقامات إلى أحوال علِيَّةٍ،يزداد فيها وَجد الصّوفي،وبالتّالي يحتاج إلى لغة جديدة ،تناسب تلك الحال،وتلك الرّؤية،التي كثيرا ما يصعب التّعبير عنها،فتأتي اللغة منبهمة،بل تصير اللغة لديه«مخاضا عسيرا ،يتجاوز بها حدود التّواصل،إلى التّعبير عن غير المألوف،واللاّمحدود والمطلق،وهو يسعى إلى تفجيرها و الخروج بها عن المواضعات الاجتماعية،لتصبح لغة وجوديّة،تحمل في حروفها ومعانيها أسرار الكون والخليقة،ومن خلال هذه النّظرة إلى اللغة،يُصبح العالم كلّه نوعا من الكتابة أو اللغة،أو مصحفا كبيرا،على حدّ تعبير (ابن عربي) نفسه،إلى جانب المصحف الصّغير،الذي هو القرآن الكريم»[3]فاللغة الصّوفية في هذا المستوى،تصير تعبيرا عن اللاّنهائي ،عن الوجود، عن أسرار الكون،الذي كان في البداية كلمة.

هذا المجال الفسيح والمنبسط أمام الصّوفي، لا تسعه هذه اللّغة النّسبيّة المتواضع عليها،«فكانوا مضطرّين لأن ينشقّوا عن محدوديّة العبارة الثّابتة ،فاصطلحوا على لغة دالّة على التّجربة الرّوحيّة،التي لا تُقاس بالحدود و الأوصاف»[4]،فكانت لغة الإشارة، هي اللغة التي عبّرت بصدق،عن الرّؤيا الصّوفيّة ،وقالت ما لم تستطع العبارة قوله،فتميّزت لغة الإشارة،عن لغة العبارة،بكثير من المميّزات و الخصائص،فتعدّدت وظائفها،و لم تعُد«مجرّد وظيفة إبلاغيّة أو

---

1) نفسه : ص38.

2) حميدي خميسي : اللغة الصوفية ، مجلّة اللغة والأدب،معهد اللغة العربية وآدابها،ص36.

3) نفسه : ص31.

4) أحمد الطّريبق أحمد : الخطاب وخطاب الحقيقة(مبحث في لغة الإشارة الصّوفية)،مجلّة فكر ونقد،عدد40،يونيو2001،دار النّشر المغربية،سبريس،الدار البيضاء،ص66.

استشهاديّة أو انطباعيّة،وإنّما هي وظيفة فكرية نفسيّة تأثّريّة إفهاميّة ،ذات أبعاد محدّدة عن أفكار صاحبها ومشاعره الخاصّة»[1].

تعدّت اللغة الصوفية إذن مستوى الإبلاغ ،إلى مستويات أخرى،فصارت ذات وظائف نفسيّة،وتأثّريّة وإفهاميّة،تعبّر عن حالات الصّوفي الخاصّة ،لذلك«لا يستطيع المتلقّي أو القارئ أن يتماهى، مع لغة الصّوفي إذا لم يندمج بمعارفه و معارجه، ويضبط التّقاطعات الرّمزيّة لتلك اللغة...وهذا لا يمثّل عجزا صريحا في الإدراك ،وإنّما يُجسّد وعيا فاعلا لكيفيّة فهم اللّغة الخاصّة،التي يستعملها الصّوفي في معارجه العقليّة،ومقاماته الرّوحيّة،والمراتب العَليَّة القدسيّة»[2]،فيجب على المتلقّي ،كي يصل لفك شفرات تلك اللّغة، أن يندمج بمعارفه مع معارف الصّوفيّة،حتّى يتمكّن من إدراك تلك اللغة الخاصّة.

ومن ضمن تلك الوظائف اللّغوية التي سبق ذكرها،هناك وظيفة أساسيّة،هي الوظيفة الجمالية للغة الصّوفيّة،هذه الوظيفة التي لم يهتمّ النقاد بها كثيرا،ورأوا أنّها وظيفة عرَضيّة،في حين- وحسب ما أعتقده- أنّ عنصر الجمال متوفّر في هذه اللّغة، رغم هالة القداسة التي تُحيط بها لأنّها مرتبطةٌ بالإلهي ،وبتلك الأحوال والمقامات،والمجاهدات النّفسيّة،إلاّ أنّها في الأخير تبقى لغة،بغضّ النّظر عن الرّسالة التي تبلّغها،لأنّه-كما أشار البحث في موضع سابق- أوّل ما يشدّ المتلقّي هو الشّكل،ناهيك عن أنّ « اللّغة العربية ككلّ اللّغات،لها كيانها ولها طبيعتها أو عبقريّتها، أو لِنقُل لها ذوقها وجماليتها،ومنذ قديم أحسّ أبناؤها-ربّما كان بدافع عصبيّة التّفاخر-بأنّ لها ميزات،لا تكاد تتوافر في غيرها من اللّغات»[3]،فاللغة العربيّة تتميّز بجماليات خاصّة،أبرزها خاصّية الإعراب،التي لا نكاد نعثر عليها-بذلك النّحو-في أيّ لغة أخرى،وقد رأى (الجاحظ) أنّ العرب «أنْطَقُ من غيرهم، وأنّ لغتها أوسع وأنّ لفظها أدلّ ، وأنّ أقسام تأليف كلامها أكثر ، والأمثال التي ضربت فيها أجود وأسْير،وأنّ البديهة مقصورةٌ عليها ،وأنّ الارتجال و الاقتضاب خاصٌّ فيها»[4]تلك إذن ميزات جمالية تخصّ اللغة العربيّة،شعرها ونثرها،والأدب الصّوفي،(شعره ونثره) أدبٌ قيل بتلك اللغة،فكيف لا يتميّز بميزاتها،ويختصّ بخصائصها ؟

---

1) حسين جمعة : جمالية التّصوّف مفهوما ولغة ،ص18.

2) السابق : ص18.

3) عزّ الدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النّقد العربي،ص282.

4) الجاحظ عمرو بن بحر : البيان والتبيين، تحقيق و شرح،عبد السّلام هارون،ج1.مكتبة الخانجي بالقاهرة،ط7، 1998،ص144

والمطّلع على الشّعر الصّوفي ،المدقّقُ في لغته وأساليبه لاشكّ واجدٌ أنّ «لغة التّصوّف في جماليتها المميّز لها،تخلق وحدةً فنّية ،ومن ثمّ شعوريّة،فكريّة ترتفع بالمشاعر،وهي تعبّر عن تجربة عرفانيّة فريدة ، تكشف الدّلالة بوعي مرهَف وحسٍّ وثّاب ،قائمة على قصديّة منفتحة على تصوّرٍ شديدِ الخصوصيّة ،وكذلك هي لغة المتصوّفة التي اخترعوها،فهي على رقّتها،وسهولتها وتنوّعِها،ذات دلالة اشتقاقيّة خاصّة»[1].فتأمّل قول أبي مدين،عندما يتناصَّ مع (المجنون) في مجال الحب الإلهي،يقول :

تَذَلّلتُ فِي البُلدَانِ حِينَ سَبَيتني   وبتُّ بِأوْجَاعِ الهَوَى أَتقَلَّبُ
فَلَو كَانَ لي قَلبَان عشْتُ بواحِدٍ   وَأترُكُ قَلباً فِي هَوَاكَ يُعذّبُ
وَلَكنَّ لِي قلْباً تَملَّكَهُ الهَوَى   فَلاَ العَيشُ يَهْنى لي وَلاَ المَوتُ أَقْرَبُ[2]

فرغم تلك الخصوصيّة التي تصاحب لغة التّصوّف، إلاّ أننا نجد فيها وهي تعبّرُ عن تلك التّجربة العرفانيّة المتميّزة،من الرّقّة ورهافة الحسّ والسّهولة والتّنوّع ،ما يُحرّك الخيال ويهزّ المشاعر ويرتفع ويرتقي بها إلى أُفُق،غير الأفق الذي يحملنا إليه خيال الشّاعر العادي،إنّما هو أفق لَدُنّي،قدُسيّ طاهر.

وإذا تأمّلنا القصيدةَ الصّوفيّة،بعيدا عن الموقف الأخلاقي،فإنّ الوظيفة الجماليّة-كما يقول (ابن عربي)-تظلٌّ قائمة لأنّها« تتحصّل من تفاعل لفظها مع معناها، وتداخُلِهما،يقول"جمال الشّعر والكلام،أن يجمع بين اللّفظ الرّائق، والمعنى الفائق،فيَحَار النّاظر والسّامع فلا يدري، اللّفظُ أحسن أو المعنى ،أو هما على السّواء،فإنّه إذا نظر إلى كلّ واحد منهما، أذهلهُ الآخرُ من حُسنه،وإذا نظر فيهما معا حيّراه" واختلال أحدهما،ينجم عنه تراجع القيمة الجماليّة للقصيدة ،لأنّ العلاقةَ بين اللّفظ والمعنى،هي عينُها علاقةُ الصّورةِ بالرّوح »[3]،فقضّية اللفظ والمعنى مطروحة في الشعر العادي والصّوفي على السّواء، لأنّ الأداة واحدةٌ،وهذان الطّرفان-أي اللّفظ والمعنى-يُشكّلان طاقة جماليّة فعّالة في النّص الأدبي (الصوفي و العادي)، والمُتأمّل في الكلام السّابق،كلامِ ابن عربي نفسه،سيجد فيه تناسُقا وانسجاماً في ألفاظه،ووُضوحا وبيانا في معانيه ،وكأنّه صادرٌ عن أديب ناقدٍ، لا عن

---

4) حسين جمعة : جماليّة التّصوّف مفهوما ولغة ،مجلّة الموقف الأدبي ،ص22.

2) الدّيوان : ص61.

3) خالد بلقاسم : الكتابة والتّصوّف عند ابن عربي،دار توبقال للنّشر ،ط1 ،2004،ص140.

ناقد، لا عن متصوّف زاهد.فهو يُؤكّد هنا على جمال اللّفظ،دون إهمال المعنى ،لأنّ جمال الـــنّص يتشكّل من تداخل اللّفظ مع المعنى.

ومع ذلك يجب أن نشير إلى أنّ جماليّة لغة التّصوّف،ليست جماليّة عاديّة فإذا« ظنّ المُتلقّي أنّه قادر على إدراك تلك الجماليّة ،في إطار التّقابل بين لغة التّصوّف وما انطوت عليه من دلائـــل مُعجميّة،أو من أساليب موروثَة في البلاغة،أو ماختزنه من ثقافة وتجربة قديمة،أو حديثة ،فإنّه لـــن يَجني من النّص الصّوفي إلاّ السّراب»[1] ،كلّ ذلك لا يكفي لإدراك التجربـــة الجماليـــة في الـــنّص الصّوفي،بل يجب على متلقّيه،أو دارسه أن يتزيّا بزيّه ،بمعنى يجب عليه مثلا«أن يقوم بعمليّة رصـــد لُلغةِ المتصوّفةِ وكناياڤم،واستعاراڤم و رموزهم ،وأن يتفاعل فيها،محاوِلاً تمثّل التّجربة،ومن ثمّ فهم ملابساڤا...ليقبض على طبيعتها وجماليّتها»[2] أي أن يقترب من لغة التّصوّف،ويتعاطى معها،حتى يستطيع سبر غورها وفكّ شفراڤا و رموزها،وتَفَهُّمِ كناياتِها واستِعَاراتِها، ويعيشُ التّجربـــة الـــتي عاشها الصّوفي أو يتمثّلها،حينَها يُمكن القول أنّنا قبضنا على جمَاليَّتِها،فلغة الإشارة-كما قال عنها (ابن عربي)- :

عِـــلْمُ الإِشَـــارَةِ تَقْـــرِيبٌ وَإِبْعـــادٌ وَسَيْـــرُها فِيـــكَ تَأْوِيْبٌ و إِسْئَادُ[3]

فهي لغة قد تقربُ منّا كثيرا وتسرع،حتّى نعتقد أنّنا وَعيْناها وعرفنا مقاصِدها،ولكنّها في الوقـــت نفسه، تَبعد وتنأى وتتأبّى، حـــتّى تظهر غريبة مستغلقة. هذه هي طبيعة اللغة الصّوفيّة.

---

[1] حسين جمعة : جماليّة التّصوّف مفهوما ولغة ،مجلّة الموقف الأدبي ،ص23.

[2] نفسه : ص23.

[3] ابن عربي : ا الفتوحات المكية ،ص294.

ثَالثًا– الإيقاع في القصيدة الصّوفيّة:

1)– تــوطئــة :

يُعدّ الإيقاع ركنا أساسيّا في الشّعر،إذ عليه تُبنى القصيدة،وتتماسك أجزاؤها من بدايتـــها حتّى نهايتِها ،سائرةً في خطٍّ إيقاعيٍّ واحد لا تحيد عنه،مُشكّلة مـــع موضـــوعها بنيـــة جماليـــة متكاملة،فتَحدثُ في نفس المتلقّي الشّعور بالـــمُتعة والغبطة والارتياح،هذا ما يجعل الشّعر يتميّـــز بخصائص جماليّة،فزيادة على الإيقاع والموسيقى،يتميّز بكثافة الخيـــال وســـعته،وجمال الـــصّورة وبلاغتها،ودفء العاطفة وقوّتها.

يُعرّف ابن منظور الإيقاع بقوله« الميقع والميقعة،كلاهما المطرقة ،والإيقاع مأخوذ من إيقاع اللّحن والغناء وهو أن يُوقِّعَها ويُبيّنها»[1] فإيقاع اللحن والغناء إذا،يحتاج إلى وزن وتوقيت متـــساوٍ بين تلك الأوزان،فهناك – منذ القديم–ربط بين الوزن والإيقاع،وقـــد عـــرّف(الـــسّجلماسّي) الشّعر،بأنّه«الكلام المُخيّل المؤلّف من أقوال موزونة ومتساوية،وعند العرب مقفّاة »[2] فالشعر يعتمد الكلام المتخيّل،المؤلّف بينه بوزن، أي له عدد إيقاعي مُعيّن،وقوله متساوية،أي أن يكون القـــول مؤلّفا من أقوال إيقاعيّة متساوية في الأزمنة،أي عدد زمان الواحد منـــها مـــساوٍ لعـــدد زمـــان الآخر،ومنه تتشكّل موسيقى شعرية منسجمة،فالإيقاع إذاً مرتبط بالموسيقى.

وقد ذهب علماء البلاغة والعروض مذاهب شتّى في تعريفهم للإيقاع،وعلاقته بالوزن،وقد تقرّر أن الإيقاع أشمل من الوزن،في حين أنّ الإيقاع في المعاجم العربيّة،ظلّ تابعا للمفهوم الـــذي

---

1) ابن منظور:لسان الغرب،ج6 ،مـــادّة (وقع) دار صادر بيروت،ط1،1997ص475.

2) أبو محمد القاسم السّجلماسي : المترع البديع في تجنيس أساليب البديع،تح علال الغازي،مكتبة المعارف الرباط1980 ص281.

جاء به (الخليل بن أحمد الفراهيدي)،في كونه«حركات متساوية الأدوار،لها عودات متوالية»[1]فهذا التّساوي وهذه العودات المتكرّرة،لا تخرُج بالإيقاع عن الوزن.

ولعل أكثر المحاولات دقّة،من المحاولات التّنظيريّة التي عَرَضت لدراسة الإيقاع،تلك التي قام بها (حازمالقرطاجنّي)،حيث فرّق بين التّناسب الزّمني في الشّعر،فالشّعر عنده يتكــوّن«التَّخاييــل الضروريّة وهي تخاييل المعاني من جهة الألفاظ،وتخاييل اللّفظ في نفسه،وتخاييل الأســلوب،وتخاييل الأوزان والنّظم»[2]،فحازمٌ يُفرّق بين الوزن والنّظم،والذي يقوم عنده،على جملة مــن الخــصائص الصّوتية والإيقاعية المنتظمة،كما يأخذ بعين الاعتبار،الإيقاع البلاغي،الذي يقوم على التّناسب بين المسموعات والمفهومات،والتي تقوم بدورها على التّخييــل. و«معرفــة جهــات التّناســب في المسموعات و المفهومات،لا يُوصل إليها بشيء من علوم اللّسان،إلاّ بالعلم الكلّي في ذلك وهــو علم البلاغة،الذي تندرج تحت تفاصيلِ كُلّياتِه،ضروب التّناسب و الوضع»[3]،فقد وُفّق القرطاجنّي في الرّبط بين المستويين،المستوى الدّلالي والنّظمي، من خلال حركة الألفاظ والعبــارات، الــتي اصطلح عليها (بالنّظم).

« وقد تسنّم الوزن في الشّعر العربي،مكانة خاصّة يدلّ عليها ما جاء في نظريّــة عمــود الشّعر،التي استقامت واكتملت عند المرزوقي »[4] على اعتبار أن الوزن هو عمود الشعر،وهو الذي يضمن للقصيدة توازنها،وبالتّالي فهو لايقل مكانة عن الإيقاع،لأنّ الوزن«هو وظيفــة الإيقــاع وصورته،وجزء منه،إذ أنّ الإيقاع سابق للموسيقى والشّعر،وهو مرتبط بالتّجربة ،يــستمدّ منــها خاصّيته الدلالية المشكّلة لنظامه الإيقاعي»[5]إذ هناك نوع من التكامل بين الوزن والإيقاع،فــالوزن له علاقة وطيدة بالتجربة الشّعرية،على اعتبار أنّ التجربة« هي التي تختار وزنها بما يُلائم مع طبيعتها وخواصّها،وهذا يعني أنّ لكلّ وزن نظامه الخاص الذي يحمل في طيّاته قُدرةً خاصّة على اســتعاب

[1] ابن سيّده : المخصّص،السّفر الثالث،مادة (وقع)،دار الفكر،بيروت1978ص228.

[2] حارم القرطاجنّي :منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تح/ محمّد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت ط3،1986،ص89.

[3] نفسه: ص89.

[4] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية،ص36.

[5] محمد صابر عبيد: القصيدة العربية بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية،منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق2000،ص18.

نمط معيّن من التجارب »[1]على الرّغم من أنّ ظاهرة ربط الوزن بالتجربة،أسالت الحبر الكثير بين مؤيّد ومُعارض،وسأعرض لهذه النّقطة في حينها.

أمّا مفهوم الإيقاع في العصر الحديث،فإن أصل المصطلح انكليزي، مشتق من اليونانيّة،والذي يعني الجريان والتّدفّق،ثم تطوّر فأصبح مرادفا للكلمة الفرنسيّة(mesure) المُعبّرة عن المسافة الجماليّة[2]،وبالتّالي فهو يرمي إلى التواتر المتتابع،بين الصّمت والصّوت،أو القصر والطّول أو الإسراع والإبطاء...إلخ.وقد ردّه (كلوريدج)في القرن التّاسع عشر«إلى عاملين،أولهما:التّوتر النّاشئ عن تكرار وحدة موسيقيّة معيّنة،فيعمل على تشويق المتلقّي،وثانيهما المفاجأة أو خيبة الظّن،التي تنشأ عن النّغمة غير المتوقّعة،والتي تولّد الدّهشة لدى القارئ »[3]،فذلك التّوتر يعمل على إدهاش المتلقّي،وتشويقه،كما تعمل المفاجأة،على إنشاء أفقٍ من التّوقّعات في ذهن المتلقّي،والتي قد تُحدث عنده أحيانا خيبة الظن ،أو المفاجآت التي تولّدها المقاطع.فالإيقاع إذا، ليس وليد الصّوت منفردا،أو العنصر الشّكلي فحسب،بل هو نتاج ذلك النّسيج المتآلف، في علاقته بأعضاء أخرى في المنجز الشّعري.

والإيقاع ليس ظاهرة تخصّ الشعر أو النثر لوحدهما،بل هو خاصّية تتمظهر في كلّ ما يُرى من الفنون،فهناك« إيقاع للطّبيعة،وآخر للعمل،وإيقاع للإشارات الضوئيّة،وإيقاع للموسيقى،وهناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التّشكيليّة،»[4]فالإيقاع،قاعدة تتأسّس عليها كل الأعمال الفنّية،بل هو ظاهرة أحسّ بها الإنسان في كلّ ما حوله من مظاهر الطّبيعة،التي تسير في نسقٍ محدّد،أحسّ بها في حركة الحيوانات،بل كلّ الكائنات من حوله، قبل أن يعرفها في تكوينه العضوي، فأدرك أنّها أساس يقوم عليه البناء الكوني،ليضمن حركة الظواهر المادّية بما يُوفّر لها من توازن وتناسب ونظام[5]،فالإيقاع بهذا المعنى يأخذ في سياقاته الإجرائيّة،عدّة أشكال فهو،«التّكرار المتّسق لوضع أو مركز قوّة لمعنى أو حركة،وهو أحد أنواع الوحدة لأنّه تركيز على حركة أو نغمٍ أو لفظٍ معيّنٍ،يظهر في تناوب الحركة والسّكون،الأنوار والظلام،عودة البداية في النّهاية،رجوع

---

1) نفسه :ص18/19.

2) Le grand Robert de la longue Francaise – Tome IX paris 1985p218.

3) ابتسام أحمد حمدان : الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي،دار القلم العربي،سورية،ط1، 1998،**ص**21.

4) رينيه ويلك– و أوسطن وارين: نظرية الأدب ، تر/ محي الدّين صبحي،المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر بيروت1987ص170.

5) يُنظر محمد العياشي: نظرية إيقاع الشّعر العربي،المطبعة العصرية،تونس1976،ص112.

القرار في الأغنية،ردّ العجز على الصّدر في الشّعر،تكرار قافية واحدة ،أو قواف متناوبة،رجوع نوبة واحدة أو عبارة موسيقيّة في المعزوفة،فهو تناظر زمني يُقابله في الطّبيعة توقّف الحركة أمام حاجز ثمّ استئنافها،ويقوم جمالها على لذّة انتظار ما نستبق حدوثه»[1]،وهذه الأشكال-بطبيعة الحال-لا تجعل من الإيقاع مجرّد وسيلة إطراب وتلبية رغبات نفسيّة صِرفة،بل هو ذو قيمة متميّزة ،من حيث المعنى أو المعاني التي يوحي بها، فالفن تعبير إيحائي عن معانٍ تفوق المعنى الظّاهر.

والإيقاع أهمّ وسيلة من وسائل هذا التّعبير،فهو لغة التّواتر والانفعال،من هنا ارتكز عليه الشّعر ارتكازا أساسيّا في موسيقاه واعتبره أهمّ أركانها.

2)- الإيقاع الدّاخلي:

أ)- تكرار الأصوات:

اهتمّ الشّعراء بظاهرة تكرار كمّ معيّن من الأصوات في إبداعاتهم الفنّية، «بيد أنّ معالجة الصّوت،تحقّق مقاربة ناجحة إذا ما استثمرت في ضوء علاقة الصّوت بالدّلالة،بمعنى أنّ دراسة الإمكانات الصّوتية في الشّعر،إنّما هي بحث في بنية صوتيّة دلاليّة»[2] ،فهي من ناحية تُشكّل بتوالِيها وتواتُرِها في النّص،ظاهرة إيقاعية جميلة تستثير المُتلقّي فتشدّه إلى النّص،وتزيد-من ناحية أخرى- الجانب الإيحائي من النّص قوّةً ووضوحا، و « يتحقّق التكرار بوصفه بنية أسلوبية،على مستويات عدّة،فهناك تكرار على المستوى الفونيمي،ويضفي هذا التكرار بُعدا نغميّا يُعد مُكوِّناً تتضمّنُه العناصر اللّسانيّة،الأمر الذي يُفضي إلى اكتساء هذه العناصر،إيقاعا خاصّا،هو مُكوّنٌ ذاتي في اللغة ينبثقُ من طبيعة الفونيمات نفسِها»[3] ،وقد شكّل هذا الانزياح الصّوتي، مجالا ثريّا في البحث الأسلوبي،فصار تناوُل النّصوص الأدبية انطلاقا من هذه المستويات عامّة،يزيدها غِناءً وانفتاحا، فتتعدّد القراءات وتكثر التّأويلات للنّص الواحد،ناهيك عمّا «يحقّقه التّوافق الصّوتي من وحدة حقيقيّة يفرضها على الفكر،عن طريق صميميّة العلاقة القائمة بين الصّوت والمعنى،إذ لا يُمكن أن يُوجد أيّ معنى بدون صوت يُعبّر عنه »[4]، فعلاقة الصّوت بالمعنى،علاقة وطيدة،فلا معنى بدون صوت،ولأنّ الصّوت رمز للمعاني فإنّ دلالته الكامنة، «لا تظهر إلاّ من خلال حدث وحركة،وإذا

---

1) عزّ الدّين إسماعيل : الأسس الجمالية في النقد العربي،ص115.

2) حسن ناظم : البُنى الأسلوبيّة،المركز الثّقافي العربي،الدّار البيضاء، المغرب،ط1 ،2002ص97.

3) نفسه : ص87.

4) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية،ص20/19،نقلا عن:كلود ليفي ستراوس،الأسطورة والمعنى.تر،شاكر عبد الحميد،ص75.

كانت النّفس الإنسانية،بوصفها ميدانا حيّا للحركة والفعل و الحدث خاضعة لتأثير الصّوت بنحوٍ أو بآخر،فما هذا التأثير إلاّ لأنّ الصّوت في حدّ ذاته يحمل في طيّاته معنى»[1]لذا أمكننـــا القـــول لا صوت بدون معنى.

والملفت في ديوان أبي مدين شعيب ،رواج حـــروف معيّنـــة بكثافـــة،تتجاوز حروفـــا أخرى،والملاحظ أيضا أنّه إذا وظّف حرفا معيّنا في رويّ القصيدة،نجد أن ذلك الحـــرف يـــشيع ويُهيمن على متن القصيدة،فيكثر في حشو أبياتها.ومن تلك الأصوات التي شكّلت انزياحا واضحا في ديوان أبي مدين شـــعيب ،نجـــد الأصـــوات الـــسّاكنة أو مايـــصطلح عليـــه بالأصـــوات الذّلقيّة،وهي(اللاّم، الـــرّاء ، النّـــون) هذه الأصوات التي تتميّز بالتّوسط–إن صحّ التعبير–فهي«مع قُرب مخارجها تشترك في نسبة وضوحها الصّوتي ،وأنّها مـــن أوضـــح الأصـــوات الـــسّاكنة في السّمع،ولهذا أشبهت من هذه النّاحية أصوات اللّين ،فهي جميعا ليست شديدة أي لا يُسمَع معها انفجار،وليست رخوة،ولذلك أعدّها القدماء من الأصوات المتوسّطة بين الشّدة والرّخاوة»[2] ومن أكثر الأصوات الذّلقية شيوعا في ديوانه ، والذي يحتلّ الترتيب الأوّل، هو صوت (النّون)بـــالرّغم من ظهوره في ثلاثة (03) قصائد ومقطوعتين(02) فقط، ، إلاّ أنّه تكرّر واحدا وأربعين ومائتي مرّة،في ستّةٍ وخمسين(56) بيتا من مجموع الأبيـــات،والتي تُقـــدّر بثلاثمائـــة وســـتّين بيتـــا (360)،بنـــسبة تقدّربـــ(66.94%)،وقد وظّف الشّاعر صوت النّون«والنّون لأمر ما تُسمّى بالحرف النّواح»[3].

وتُعدّ خمريّة أبي مدين،وهي من أطول قصائده ،حيث تبلغ خمسين بيتا،تكـــرّر فيها صوت النّون إحدى وثمانين مـــرّة(81) ،وقد بناها على روي النّون المُشبعة بألف،يقول في مطلها :

أَدِرْهَا لَنَـــا صِرْفـــاً وَدَعْ مَزْجَهَا عنَّا فَنَحْنُ أُنَـــاسٌ لاَ نَرَى المَزْجَ مُذْ كُنَّا
وَغَنِّ لَنَـــا فَالوَقْتُ قَدْ طَابَ بِاسْمِهَا لِأَنَّـــا إِلَيْهَا قَـــدْ رَحَلْنَـــا بِهَا عَنَّـــا
عَرَفْنَـــا بِهَا كُلَّ الوُجُودِ وَ لَمْ نَـــزَلْ إِلَى أَنْ بِهَا كُلَّ المَعَارِفِ أَنْكَرْنَـــا[4]

---

1) نفسه : ص21.

2) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية،مكتبة الأنجلو المصريّة،ط4، 1999ص58.

3) رجاء عيد : التجديد الموسيقي في الشّعر العربي(دراسة تأصيليّة تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي)منشأة المعارف بالإسكندرية،ص10.

4) عاطف جودة نصر : الرّمز الشّعري عند الصّوفية ،ص359 .نقلا عن مخطوطة ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر تحت رقم(622)7217.

لقد سبقت الإشارة في موضع سابق من هذا البحث،إلى أنّ الخمر عند الصّوفي هي الوجد،ومعرفة الله عزّ وجلّ وحُبّه،فالسّكر غيبة تُسبّبها رغبة عارمة في لقاء الله.ولصوت "النّون" ارتباط وثيق بالمناجاة والنّجوى« أي أنّها ترتبط بالبكاء وما يسبّب البكاء،مثلما أنّها تتناسب من حيث قيمتُها الإيقاعية مع التّعبير عن هذا المعنى و أدائه»[1] وحرف النّون كما يُعرّفه علماء الأصوات،هو«صوت مجهور متوسّط بين الشّدّة والرّخاوة،ففي النّطق به يندفع الهواء من الرّئتين محرّكا الوترين الصّوتيين،ثمّ يتخذ مجراه في الحلق أولاً،حتّى إذا وصل إلى الحلق هبَطَ أقصى الحنك الأعلى،فيسدّ بهبوطه فتحة الفم ويتسرّب الهواء من التّجويف الأنفي،مُحدِثا في مروره نوعا من الحفيف لا يكاد يُسمع»[2]،ولعل هذه الصّورة التي يُنطق بها هذا الصّوت نفسُه،مُشابهة بشكل من الأشكال، لتلك الحالة من النّجوى والمناجاة التي يعيشها أبو مدين،وبخاصّة أنّ هذا الصّوت قد كثُر في قصائد الحب الإلهي،كما استأثر هذا الصّوت بالقافية ،فبنى الشّاعر عليه قصيدته،فجاء رويُّها نوناً مُشبعةً بألفٍ،مثل قوله (كُنّا ، عنَّا ، أنكرنا ..)،ولعل نون الجماعة بما فيها من فخامة، توحي بالسّمو و الارتقاء إلى الحضرة الإلهية،التي ظل الشاعر يُجاهد محاولا الوصل إليها،لكن صعب عليه ذلك، لأنّه لم يتخلّص بعد تَخلّصا كاملا من حظوظ النّفس.يقول–في القصيدة نفسها–معبّرا عن الغيبة والحضور :

حَضَرْنَا وَغِبْنَا عِنْدَ دَوْرِ كُؤُوسِهَا   وَعُدْنَا كَأَنّا لاَ حَضَرْنَا وَلاَ غِبْنَا
وَأَبْدَتْ لَنَا فِي كُلِّ شَيْءٍ إِشَارَةً   وَمَا احْتَجَبَتْ إِلاَّ بِأَنْفُسِنَا عَنّا[3]

والملاحظ إذا أنّ« الخمر في قصيدة أبي مدين،تلويحا إلى الحب تارة،وإلى موضوع هذا الحب تارة أخرى ،وإنّما كانت الخمر في الشّعر الصّوفي رمزا على الحب الإلهي،لأنّ هذا الحب هو الباعث على أحوال الوجد والسّكر والمعنوي والغيبة بالواردات القويّة،عمّا يصرف عن الكينونة ويحول دون العلو»[4]،ويقول في قصيدة أخرى من اثنين وعشرين بيتا،راج فيها صوت "النّون" بشكل مثير للانتباه،حيث تكرّر من بداية القصيدة إلى نهايتها،إحدى وتسعين مرّة(91)تدور دائما حول الحب الإلهي ، يقول في مطلعها:

---

1) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص85.

5) عاطف جودة نصر : الرّمز الشّعري عند الصّوفية،ص359.

3) السابق : ص359 .نقلا عن مخطوطة ضمن مجموعة بمكتبة الأزهر تحت رقم(622)7217.

4) نفسه : ص363.

تَضِيــقُ بِنَــا الدُّنْيَــا إِذَا غِبْتُمُ عَــنَّا وَتَــذْهَبُ بِالأَشْــوَاقِ أَرْوَحُنَا مِنَّــا
فَبُعْــدُكُمْ مَــوْتٌ وَ قُــرْبُكُمْ حَيَــا فَإِنْ غِبْتُمُوا عَنَّا وَلَــوْ نَفَسًــا مُتْنَــا
نَمُــوتُ بِبُعْــدِكُمْ وَنَحْيَــا بِقُرْبِكُم وَإِنْ جَاءَنَــا عَنْكُمْ بَشِيرُ اللِّقَا عِشْنَا[1]

فالشّاعر هنا، وعلى« مدار أبياته يصف حالتَه،التي تَعــجّ بالــشّكوى والعتــاب والألم والحرقــة والحسرة، لما يتعرّض له من صدود من معشوقة-الذات العليّا-فهو باك ، هائم الفؤاد..وهي معان يفيض بها كلُّ بيت،وينسجم فيها مع صوت النون،و ولعلّ هذا المعنى ما دفعهم لتسمية الــصوت النّواح»[2] .

ويقول أبو مدين شعيب ،في مقطوعة من أربعة أبيات،تكرّر فيها صــوت النّــون ثمانيــة عــشر مرّة،يقول :

طَالَ اشْتِيَاقِي وَ لاَ خِــلٌّ يُؤَانِسُنِــي وَلاَ الزَّمَــانُ بِمَــا نَهْــوَى يُوَافِينِي
هَذَا الحَبِيبُ الذِي فِي القَــلبِ مَسْكَنُهُ عَلَيــهِ ذُقْتُ كُــؤُوسَ الذُّلِّ وَ المِحَنِ
عَلَيْهِ أَنْكَرَنِــي مَنْ كَــانَ يَعْرِفُنِــي حَتَّــى بَقِيتُ بِــلاَ أَهْلٍ وَ لاَ وَطَنِ
قَالُوا:جُنِنْتَ بِمَنْ تَهوِى، فَقُلْتُ لَهُم: مَــا لَــذَّةُ العَيْــشِ إِلاَّ لِلمَجَــانِينِ[3]

فالشّاعر مُشتاق لمن يُحب (الذات العليّا)،وهي تأبى وتصدّ،وتبقى فجوة التّقابــل بينــهما قائمة«أحدهما يصبو إلى التّواصل،وآخر يمنعه ويصدّه،ولن يتمّ التّواصل المأمول إلاّ بمثابرة الــذّات المحبّة على المحو والإثبات،محو الحظوظ وإثبات الحقوق،فإذا ما تمّ ذلك ،فإنّ بنية الخطاب الــشّعري تتبدّل من ثنائيّة التقابل إلى التّوحّد»[4] لأنّ النّص مبني على التّقابل،الذات المحبّة (اشتياقي ،نهوى ، مسكنه ،الحبيب..)،والذات المَحْبُوبَة(لا خِلّ ،أنكرني ، جُننت،..)وفي ظلّ هذا التّقابــل اصــطبغ النّص بمسحة حزينة،تجلّت من خلال رواج صوت النّون.

[1] الدّيوان : ص95.
[2] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص86.
[3] الديوان : ص66.
[4] مختار حبّار : شعر أبي مدين التّلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)،اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2002 ،ص92

ـــ **صوت اليـــاء** : يبدو استخدام أبي مدين شعيب لصوت (الياء)،ملفتٌ للانتباه أيضا،فقد تكرّر هذا الصّوت في مجموع القصائد،اثني عشرة ومائتين مــرّة(212)،في أربع(04) قصائد ومقطوعـةٍ واحدة،ما مجموعه واحد وخمسون بيتا،بنسبة (58.88 %)وهي نسبة مرتفعة.

و"الياء" من الأصوات الخاصّة،التي تتميّز بصفاتٍ نُطق تُخالف بقية الأصوات الأخرى«فالياء لأنّها تشتمل في النّطق بها على حفيف،يمكن أن تُعدّ صوتا ساكتا،أمّا إذا نُظر موضع اللّسان معها فهـي أقرب شبها بصوت اللّين (i) لهذا اصطلح المحدثون على تسمية "الياء" بشبه صوت اللّين»[1]،كمـا يشترك صوت آخر مع الياء في هذه الميزات وهو (الواو)،وعند النّطق بـصوت "اليـاء"«تتّخـذ الأعضاء الوضع المناسب لنطق نوع من الكسرة،تاركة هذا الوضع إلى حركـة أخـرى بـسرعة ملحوظة ويتّجه أوسط اللّـسان نحـو وسـط الحنـك،وتنفرج الشّفتان،ويُـسدّ الطّريـق إلى الأنف،وتتذبذب الأوتار الصّوتية»[2].

ومن القصائد التي راج فيها هذا الصّوت،قصيدة من إحدى عشرة بيتا يقول في مطلعها :

تَملّكتُمُ عَقْلِي وَ طَرفِـي وَمَسْمَعِـي وَرُوحِي وَ أَحْشَـائِي وَكُلِّي بِأَجْمَعِي
وَتَيَّهتُمُـونِي فِـي بَدِيعِ جَمَـالِكُم وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحرِ الهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي
وَ أَوصَيْتُمُونِـي لَا أَبُـوحُ بِسِـرِّكُمْ فَبَـاحَ بِمَا أُخْفِـي تَفَيُّضُ أَدْمُعِـي
وَلَمَّـا فَنَى صَبْـرِي وَقَلَّ تَجَلُّـدِي وَفَارَقَـنِي نَوْمِي وَ حُرِّمتُ مَضْجَعِي
أَتَيْتُ لِقاضِي الحُبِّ،قُلْتُ : أَحِبَّتِـي جَفَونِي،وَقَالُوا:أَنتَ فِي الحُبِّ مُدَّعِي[3]

وهذه المقطوعة أيضا، تندرج ضمن الحب الإلهي،ولعلّ المُتأمّل في الأبيات للوهلة الأولى،يعتقـد أنّ القصيدة في الغزل البشري، وقد أشرنا إلى أنّ الشّعراء الصّوفية،اتخذوا الغزل البشري مطيّة للغـزل الإلهي،ونرى دائما معاناة الشّاعر مجسّدة في إقباله علـى المحبوب،ولكنّـه يُقابـل دومـا بهجـر وصدّ،فالقصيدة أيضا تنبني على التّقابل،حيث تتأسّس على بُعدين ،بُعـدُ الحـضور،أي حـضور المُحب،وبُعد الغياب،أي غياب الذّات المحبوبة(الذات العليا)،فتزداد معاناة الـشّاعر،ويزداد معهـا شوقه،ولعل حرف "الياء" زيادة على خصوصيّته في كونه«صوت انتقالي،أي أنّها تتكوّن من موضع

1) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية،ص40.

2) كمال بشر : علم الأصوات،دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع،ط1 2000،ص369.

3) الديوان : ص60.

صوت اللّين،ثمّ تنتقل بسرعة إلى موضع آخر من أصوات اللّين»[1]،فَإنّ هذا الصّوت ورد بعد كسر في الأسماء،لأنّه منسوبٌ للمتكلّم كقوله(طرفِي ، مسمعِي ، روحِي ،أحشائِي)،أو بعد نون الوقاية في الفعل(والتي تقي الفعل من الكسر)،ومعلوم أنّ الجرّ،يجلب "الياء"،أي تناسبه،ولعلّ في هذا الكسر الذي اتّصف به هذا الصّوت،انكسار في نفس الشّاعر يَدلّ على«الانهيار والبثّ والحزن»[2]،ولعل أيضا في ذلك الانتقال السّريع ى الذي يتميّز به صوت "الياء"، من وإلى موضع آخر،ما يُشير إلى حالة الصّوفي«فهو في حالة انتقال دائم، إذْ يَعبُرُ من حالٍ إلى حال،وكثيرا ما يتوسّط بين ما هو مادّي محسوس ،وما هو معنوي روحي،وبين ما هو جزئي وما هو كلّي،وبين حظور وغياب،وقُرب وبُعد،ووصل وافتراق،وترح وسرور ...إلخ»[3] ،ولعل ما يُوضّح هذه المفاهيم أكثر ،وبخاصة مفهوم الحظور والغياب ،الوصل والافتراق ...،ما جاء في قصيدة أخرى من أربعة عشرة بيتاً،تكرّر فيها صوت "الياء" حوالي سبعة وستّين مرّة (67)،ناهيك عن وروده رويّا مضعّفا،في كامل أبيات القصيدة، و التي نجتزئ من مطلعها الأبيات التّالية،يقول :

لَستُ أَنسَى الأَحْبَابَ مَا دُمْتُ حَيًّا ... مُذْ نَأَوا لِلنّوَى مَكَاناً قَصِيًّا

وَتَلَوا آيَةَ الوَدَاعِ فَخَرُّوا ... خيفَةَ البَيْنِ سُجَّدً وَبُكِيَّا

وَلِذِكْرَاهُمْ تَسِيحُ دُمُوعِي ... كُلَّمَا اشْتَقْتُ بُكْرَةً وعَشِيَّا[4]

إلاّ أنّه في هذه الأبيات، لم يتّخذ من موضوع الغزل أسلوبا ليُعبّر من خلاله عن معاناة البعد والفراق والصّد والهجران،بل جعل من موضوع«الحنين إلى الأوطان،والأهل والأحباب و الخلاّن،وهو موضوع يُشكّل حيّزا مُلفتاً في القصيدة العربية،ويتميّز بالإحساس الرّهيف،ويمتلئ بمشاعر الفقد والاغتراب ،ويُجسّد معاناة المُغترِب في موطنه الجديد،من آلام مُبرحة،وأحزان متواصلة،وعجز

[1] إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية،ص41.

[2] عبد الملك مرتاض : السّبع المعلّقات،(مقاربة سيميائية أنثروبولوجية لنصوصها)،اتحاد الكتاب العرب،دمشق ط1، 1998ص222.

[3] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص70.

[4] الدّيوان : ص62.

كامل عن كلّ محاولة لمدّ جسور التّواصل التي انقطعت في يوم بسبب من الأسباب»[1] جعل من هذا الموضوع، مجالا للتعبير عن معاناته وسهره وسهاده،لأجل مدّ جسور الوصال.

ــ **صوت الميم** : شكّل صوت الميم ظاهرة ملفتة في ديوان أبي مدين شعيب،إلاّ أنّه مقارنة بالصّوتين السّابقين،يُعدّ أقلّ شيوعا،فقد تكرّر هذا الصّوت في ثلاث قصائد،ستّةً وستّين ومائة مرّة(166) ،في أربعةٍ وخمسين بيتا من مجموع قصائد الدّيوان،أي بنسبة (46.11%)،من مجموع الأبيات و"الميم"«من الحروف الشّفوية،ومن الحروف المجهورة،وكان الخليل يُسمّيها مطبقة،لأنّه يُطبق إذا لُفظ بها»[2] أي بإطباق الشّفتين على بعضهما بعض،ويرى (الدّكتور إبراهيم أنيس)،أنّ "الميم"«صوت مجهور،لا هو بالشّديد ولا بالرّخو،بل بل ممّا يُسمّى بالأصوات المتوسّطة،ويتكوّن هذا الصّوت بأن يمُرّ الهواء بالحنجرة أوّلاً فيتذبذب الوتران الصّوتيان،فإذا وصل في مجراه إلى الفم،هبط أقصى الحنك فسدّ مجرى الفم،فيتّخذ الهواء مجرى في التّجويف الأنفي مُحدثا في مروره،نوعا من الحفيف لا يكاد يُسمع،في أثناء تسرّب الهواء في التّجويف الأنفي تنطبق الشّفتان تمام الانطباق»[3] ،ومثال على ذلك قول أبي مدين في قصيدة من أربعة عشر بيتا،تكرّر فيها صوت "الميم" ستّين مرّة،نجتزئ من مطلعها هذه الأبيات :

مَتَى يَا عُرَيْبَ الحَيِّ عَيْنِي تَـرَاكُمُ   وَ أَسْمَـعُ مِـنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنا الدَّهْرُ الذِي حَـالَ بَيْنَنَا   وَيَحْظَـى بِكُمْ قَلْبِـي وَعَيْنِي تَرَاكُمُ
أَمُرُّ عَلَى الأَبْـوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ   لَعلِّـي أَرَاكُـمْ أَو أَرَى مَنْ يَرَاكُمُ[4]

فالقصيدة كُلّها تدور في فلك الغياب،والاغتراب عن الحبيب،وتوق الشّاعر وحنينه إليه.

وفي قصيدة من اثنين وعشرين بيتا،يقول في الموضوع نفسه،أي الاغتراب والحنين، من الطّويل:

يُحَرِّكُنَا ذِكْـرُ الأَحَـادِيثِ عَنْـكُمُ   وَلَولاَ هَوَاكُمْ فِي الحَشَـا مَا تَحَرَّكْنَا
فَقُلْ لِلَّذي يَنْهَى عَنِ الوَجْـدِ أَهْلَـهُ   إِذَا لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَاب الهَوَى دَعْنَا
إِذَا اهْتَزَّتِ الأَرْوَاحُ شَـوْقًا إِلَى اللِّقَا   تَرَقَّصَتِ الأَشْبَاحُ يَا جَـاهِلَ المَعْنَى

---

1) مختار حبّار : شعر أبي مدين التّلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)،ص29،نقلا عن جبّور عبد النّور : المعجم الأدبي،مادّة (حنين).

2) ابن منظور: لسان العرب، ص5.

3) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية،**ص**44.

4) الدّيوان: ص65/65.

أَمَا تَنْظُــرُ الطَّيْرَ الْمُقَفَّــصَ يَا فَتَــى ... ذَا ذَكَرَ الأَوْطَانَ حَــنَّ إِلَى الْمَغْنَــى[1]

«فقد شبّه أبو مدين الرّوح البشريّة،وهي مسجونة في شرنقة الجسد،تحنُّ إلى العالم الأسنى،أو عالم الذّر موطنُها الأصلي بطير مسجون في قفص،يحن إلى موطنه من الأجواء الفسيحة الحُرّة،فكلاهما نقول عن أصله معزول عن إلفه،وكلاهما مسلوب الحريّة،وكلاهما يحن إلى موطنه وأصله،ويتشوّق إلى التّحرّر من غَرَابة ،وغُرْبَةِ مَا هو فيه،لِلقاء جِنسه وإلْفهِ»[2].

– الأصوات المهموسة.

لم يخل ديوان أبي مدين شعيب،من شيوع الأصوات المهموسة،حيث نعثر على أربعة أصوات منها،وُظّفت بشكل مُتفاوت،ومع أنّ نسبة ورودها في مجموع القصائد منخفضة نوعا ما،إلاّ أنّها شكّلت ظاهرة يمكن أن نقرأ فيها عدّة خصائص ومميّزات أسلوبية لدى الشّاعر.

ومن الأصوات المهموسة التي ظهرت بشكل لافت ،وحسب شيوعها في قصائده،صوت (الكاف، الحاء، التّاء ، الهاء)،من مجموع الأصوات المهموسة والتي يبلغ تعدادها اثني عشرة صوتا،وهي(الكاف الحاء ، التّاء ، الهاء ، الثّاء، الخاء ، السّين ، الشّين ، الصّاد ، الطّاء ، الفاء ، القاف) والصّوت المهموس كما يُعرّفه علماء اللغة«هوالذي لا يهتزّ معهُ الوتران الصّوتيان، ولا يُسمَع لهما رنين حين النّطق به»[3]،وقد كان صوت (الكاف)، أكثر الأصوات المهموسة شيوعا في بعض قصائده،حيث تكرّر ثلاثَ وسبعين مرّة(73)،في قصيدتين و مقطوعةٍ واحدة،ما مجموعه ثلاثون(30) بيتا،بنسبة تُقّدر بـ(20.27%) من مجموع الأبيات.

ومثال على تكرار صوت الكاف،القصيدة التي مطلعها(متى يا عريب الحي) ،والتي تتألّف من أربعة عشر بيتا،تكرّر فيها هذا الصّوت سبعةً وعشرين مرّة (27) ،نجتزئ من مطلعها الأبيات التّالية،يقول من الطّويل:

مَتَى يَا عُرَيْبَ الحَيِّ عَيْنِــي تَرَاكُــمُ ... وَأَسْمَــعُ مِنْ تِلْكَ الــدِّيَارِ نِــدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الــذِّي حَالَ بَيْنَنَــا ... وَيَحْظَى بِكُمْ قَلْبِــي وَعَيْنِي تَــرَاكُمُ
أَمُرُّ عَلَى الأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَــاجــةٍ ... لَعَلِّــي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَــنْ يَــرَاكُمُ

---

[1] الدّيوان: ص59.

[2] مختار حبّار : شعر أبي مدين التّلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)،ص60.

[3] إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية،ص22.

سَقَانِي الهَوَى كَأْسًا مِنَ الحُبِّ صَافِيًا   فَيَـــا لَيْتَـــهُ لَمَّا سَقَـــانِي سَقَـــاكُمُ[1]

لقد اتخذ أبو مدين شعيب ،في هذه المقطوعة من موضوعة الطّلل،هذه الموضوعة الـــتي«تتغيّـــر في صياغتها ولغتها،وتتشكّل تشكيلا جديدا أو مخالفا،ولكنّ الرّؤيا التي تحتويهـــا الموضـــوعة تظـــلّ ثابتة،وذلك لثبات مفردات لغويّة بذاتها،وتكرارها هي بعينها»[2]،اتخذ من تلـــك الموضـــوعة،مجالا للتّعبير عن الغربة و البعد،فراح يذكر الدّيار ويترقّب الأخبار،شوقا إلى المحبوب،ولعل ما في صوت الكاف من خصائص تنطبق على حال الشّاعر ،حيث يُعرّف اللُّغويّون صوت الكاف بأنّه«صوت شديد مهموس،يتكوّن بأن يندفع الهواء من الرّئتين مارّا بالحنجرة،فلا يُحرّك الوترين الـــصّوتيين،ثمّ يتّخذ مجراه في الحلق أوّلاً،فإذا وصل إلى أقصى الفم قُربَ اللّهاة،انحبس الهواء انحباسًا كاملا،لاتّصال أقصى اللّهَاة بأقصى الحنك الأعلى،فلا يَسمحُ بمرور الهواء ،فإذا انفصل العضوان انفصالا مفاجئـــاً انبعث الهواء إلى خارج الفم،مُحدثا صوتا انفجاريًّا،هو ما نسمّيه الكاف»[3] ففي رحلة الكاف من الرّئتين إلى الفم وانحباسه قرب اللهاة قبل أن يخرج ،تشبيه لتوقّف حال الشّاعر ومعاناتـــه وترقّبـــه وشوقه للِّقاء،وحال الشّوق ،كما يُعرّفه(السّراج الطّوسي) لا يكون إلاّ « لعبدٍ قد تبرّم ببقائه شوقا إلى لقاء محبوبه »[4] ،ولا يكون الشّوق إلاّ إذا كانت المحبّة،وقال أنّ المحبّة لا تكون إلاّ « لعبد نظـــر بعينيه إلى ما أنعم الله به عليه ونظر بقلبه إلى قرب الله تعالى منه،وعنايته به،وحفظه وكلاءتـــه لـــه ،فنظر بإيمانه وحقيقة يقينه إلى ما سبق له من الله تعالى،من العنايـــة والهداية،وقـــد تمّ حـــبُّ الله له،فَأحبّ الله عزّ وجل»[5]. يقول في مقطوعة من أربعة أبيات، من البسيط:

تَحْيَا بِكُمْ كُلُّ أَرْضٍ تَنْزِلُـــونَ بِهَـــا   كَـــأَنَّكُمْ فِي بِقَاعِ الأَرْضِ أَمْطَـــارُ
وَتَشْتَهِي العَيْنُ فِيكُمْ مَنْظَـــرًا حَسَنًا   كَـــأَنَّكُمْ فِي عُيُـــونِ النَّاسِ أَزْهَـــارُ
وَنُورُكُمْ يَهْتَدِي السَّارِي لِرُؤْيَتِـــــهِ   كَـــأَنَّكُمْ فِي ظَـــلَامِ اللَّيْلِ أَقْمَـــارُ

---

1) الدّيوان : ص64.

2) مختار حبّار: شعر أبي مدين التّلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)،ص40.

3) إبراهيم أنيس: الأصوات اللّغوية،ص77.

4) السّراج الطّـــوسي : اللُّمَع ، ص94.

5) السابق : ص86.

لاَ أَوْحَشَ اللَّهُ رَبْعًا مِـــنْ زِيَارَتِـــكُمْ   يَا مَنْ لَهُمْ فِي الحَشَا والقَلْبِ تِذْكَارُ[1]

أمّا بقيّه الأصوات المهموسة التي تكرّرت في الديوان وهي (الهاء و التّاء ، الحاء)،فكانـــت نـــسبة ورودها منخفضة،فالهاء مثلا،وردت في مقطوعة من بيتين،حيث تكرّرت في هذين البيـــتين تـــسع مرّات(**09**)،أي بنسبة(**2.5%**)،أمّا صوت الحاء ،فتكرّر خمسة وعشرين مرّة في ثلاثة عـــشر بيتـــا،أي بنسبة(**6.94%**)،أمّا التّاء ،فتكرّرت واحدا وعشرين مرّة،في قصيدة مـــن اثـــني عـــشرة بيتـــا،أي بنسبة(**5.83%**).

ب)– التّماثل الصّـــوتي :

يُقصد بالتماثل الصوتي شيوع «المقاطع الصّوتية الطويلة المؤلّفة مـــن صـــامت وصـــائت طويل،سواء أكان الصّائت الطويل ألفا أم واوا أم ياء »[2]،وهذه الأصوات الـــثّلاث(واي)، والـــتي يُصطلح عليها في الدّرس اللّغوي الصّرفي،بحروف العلّة،شكّلت مجال بحث واســـع عنـــد علمـــاء اللّغة،قدماء ومحدثين نظرا لطبيعة تلك الحروف،وللدّور الذي تلعبه في النّظام الصّوتي للغة العربيـــة فاختلفت آراء العلماء في كونها صوتا أم حركةً أم نصف حركة،أم أنّها تجمع بـــين كـــلّ تلـــك الميزات.وفي حقيقة الأمر أن« الفتحة والكسرة والضّمة،وما يتفرّع عنها من حـــروف مـــدّ،هي

[1] الدّيوان : ص66.

[2] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص87.

أصوات اللّين العربية التي أشار إليها القدماء »[1]فهذه الأصوات تجمع بين صفة الصّوت والحركة،وهذا ما يؤكّده(ابن جنّي) في كتابه "سرّ صناعة الإعراب " حيث يقول : «اعلم أنّ الحركات أبْعَاضٌ لحروف المدّ واللّين، وهي الألف و الواو و الياء،فكما أنّ هذه الحروف ثلاثة فكذلك الحركات ثلاث،وهي الفتحة والكسرة والضّمّة،فالفتحة بعض الألف،والكسرة بعض الياء،والضّمة بعض الواو»[2].

ـــ أصوات اللّين :

شكّلَ شيوع حروف اللّين في ديوان أبي مدين شعيب، ظاهرة مُلفتة،بحيث لا تكاد تخلو قصيدة أو مقطوعة منها،على اعتبار أنّ«لحروف المدّ و الحركات،وظيفة فنّية صوتيّة إذ تؤدّي في كثير من الأحيان إلى تنوّع النّغمة الموسيقية،للّفظة أو الجملة،فهي ذات مرونة عالية و ذات سعة في إمكانياها الصّوتية،فتضفي موسيقى خاصّة ذات تأثير نفسي يُشبه ذلك التّأثير الذي يُحقّقه اللّحن الموسيقي »[3]،هذه الموسيقيّة وتلك الإمكانيات الصّوتية هي من أهم ما يميّز تلك الأصوات،إضافة إلى« وضوح أصوات اللّين في السّمع إذا قيست بالأصوات السّاكنة »[4] .

وممّا يُمكن أن نمثّل به لما تقدّم،قول أبي مدين :

تَضِيقُ بِنَا الدُّنْيَا إِذَا غِبْتُمُ عَنَّا	وَتَذْهَبُ بِالأَشْوَاقِ أَرْوَاحُنَا مِنَّا
ضِي نَا يَا نَا	وَا وا نَا نَا
فَبُعْدُكُمْ مَوْتٌ وَ قُرْبُكُمْ حَيَا	فَإِنْ غِبْتُمُوا عَنَّا وَلَوْ نَفَسًا مُتْنَا
يَا	مُو نَا نَا
نَمُوتُ بِبُعْدِكُمْ وَنَحْيَا بِقُرْبِكُم	وَإِنْ جَاءَنَا عَنْكُمْ بَشِيرُاللِّقَا عِشْنَا[5]
مُو يَا	جا نَا شِي قا نَا

1) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية ، ص38/37 .

2) أبو الفتح عثمان بن جنّي:سر صناعة الإعراب،تح/حسين هنداوي،دار القلم ،دمشق ،ط1، 1985،ج1،ص17.

3) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص87.

4) إبراهيم أنيس : الأصوات اللّغوية،ص29.

5) الدّيوان : ص59.

فزيادة على الوضوح الذي تنماز به حروف "اللّين" (المد)،فهي عند النّطق بها تستغرق زمنا طويلا ولعلّ ذلك« يتناسب دلالياً مع الصّوت المصاحب للنّداء أو المخاطبة عن بعد ،فكثير منها يُــوحي بنداء ضمني يتمثّل في مناجاة الشّاعر للذات العليّا التي يتعلّق بها ويخاطبها طلبا للوصل أو شــرحا لحاله الذي يعاني فيه الألم والحزن والحسرة،أو البث والشّكوى و الأنين وطلب المواساة »[1]و مــدّ الصّوت في المقاطع الطّويلة في الأبيات السّابقة،من مثل قوله(تضيق ، غبتم ، الأشواق ، نمــوت ، بشير ، مُتنا..) تماثل صوتي،حيث« ينسجم هذا التماثل الصّوتي مع دلالة المقطوعة التي يعبّر فيهــا الشّاعر عن بثّه وشكواه فضلا عمّا تحتاجه المقاطع الطّويلة من صوت ممتدّ، إذ النّطق بها يحتاج إلى زمن أطول من نطق المقاطع القصيرة،ممّا يستدعي إيقاع الحزن و أصوات التّألّم»[2] وفي هذا المفهوم يقول في قصيدة أخرى من الكامل:

قَدْ زَادَ فِيكَ مِــنَ الغَــرَامِ تَلَهُّفِــي   فَإِلَــى مَتَى هَــذَ الجَفَــا يَا مُتْلفِــي
زَا فِيــ رَا فِي لــى ذَا فَــا يَا فِي
فِي القَلْبِ نيرَانُ الجَفَــا قَدْ أُشْعِلَــتْ   فَمَتَى بِوَصْلِكَ نَــارُ قَلْبِــي تَنْطَفِــي
فِي نيرا فَــا تَى نــا بِــي فِي
وَ إِلَى مَتَى هَذَا التَّجَنِّــي وَ القِــلَى   فَعَسَى المُعَنَّى مِنْ وِصَــالِكَ يَشْتَفِــي
ذَا نِــي لَى سى نى صــا فِي
يَــا مَالِكًا رِقّــي بِحُسْنِ جَمَــالِــه   هَــلاَّ تُــرَاقُ لِمُسْتَهَــامٍ مُــدنَفِ[3]

يــا ما قِــي مَــا له لَا رَا هَــا نَفِ

فالمدّ الصّوتي نراه في هذه الأبيات في قوله مثلاً:(زاد ، غرام ، تلهّفي ، الجفا ، مُتلفــي ، نــار ، مدنفِ،..)،وهي تعابير عن حال الشّاعر العاشقة ،والمُتألّمة فالتّماثل الصّوتي ينــسجم « في هــذه المقطوعة مع دلالتها، ويُضفي هذا التّماثل أصواتا متساوية إيقاعيّا، لصوت النّداء،نــداء الــشّاعر

---

[1] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية ، ص88.

[2] نفسه : ص88.

[3] محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص156،نقلا عن المجموعة النّبهانية في المدائح النّبوية،ج2/ص379،380.وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

الواجد العاشق للذّات العليّا الرّاغب أبدا بالوصول»[1]،لكنّه لا يلقى إلاّ إعراضا وصدودا،وهذا ما يزيد من معاناته وألمه،ويزيده في الوقت نفسه إصرارا وثباتا.

3)- الإيقاع الخارجي :

أ)- **وصف البحور** : استخدم أبو مدين شعيب في ديوانه،ستة بحور فقط،يمكن ترتيبها حسب نسبة ورودها كالآتي: بحر الطّويل ، البسيط والكامل ، الخفيف ، الرّجز و المتقارب.

وقد ورد (بحر الطّويل) ذي التّفعيلة المزدوجة (فعولن، مفاعيلن)،في ثمانية قصائد،وقد ضمّت هذه القصائد،ثمانيةً وعشرين ومائة بيت(128)،لتصير نسبة استخدام هذا البحر إلى مجموع الأبيات البالغة ستين وثلاثمائة،بيت(360)،(35.55%) وهي نسبة مرتفعة أيضا، مقارنة بباقي البحور،وبالتّالي لم يشذَّ أبومدين في توظيفه لبحر الطّويل عن غيره من الشّعراء،فهو يحتل عنده أعلى نسبة،وقد نُظم على بحر الطّويل« أكثر من ثُلث الشّعر العربي،قديمه و وسيطه وحديثه »[2].

أمّا بحر البسيط فقد ورد عند أبي مدين، في ثلاثِ مقطوعات،و أربعِ قصائد،ضمّت مجتمعة تسعا وتسعين بيتا(99)،لتصبح نسبة استخدام هذا البحر،إلى مجموع أبيات الدّيوان (27.5%)،والملاحظ أنّه استخدم هذا البحر تامّا،ولم يلجأ إلى مجزوئه،و الذي« لم يَعد يستسيغه الشّعراء،وإنّما أصبحوا يميلون إلى نوع مشتقّ منه ،هو الذي سمّاه أهل العروض بمَخلّع البسيط»[3]،كما لم يستخدم أيضا مخلّع البسيط،لندرة استخدامه ، إنّما جاء البحر عنده مكتملا،يتأسّس من تفعيلتين مزدوجتين هما (مستفعلن،فاعلن).

ويأتي بحر الكامل في المرتبة الثّالثة،وهو من البحور الصّافية ،إذ يتأسّس من تفعيلة واحدة،تتكرّر ثلاث مرّات في الشّطر وهي (متفاعلن)،وقد استخدم في الشّعر العربي كاملا ومجزوءا،حيث ورد في خمسِ قصائد ومقطوعتين،ضمّت مجتمعة ستةً وسبعين بيتا (76)،بنسبة استخدام تُقدّر بـ(21.11%) من مجموع الأبيات.

أمّا بحر الخفيف،وهو بحر ثنائي التّفعيلة يتأسّس من تفعيلتين هما (فاعلاتن ، مستفعلن)،يحتلّ المرتبة الرّبعة في الدّيوان،بقصيدتين اثنتين فقط،ما مجموعه تسعة وعشرون بيتا (29)،من مجموع الأبيات،وبنسبة تُقدّ بـ(7.40%)،وهي نسبة منخفضة.

---

1) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية: ص89.

2) نفسه : ص 40،نقلا عن صفاء خلوصي،فن التّقطيع الشّعري والقافية،ص34.

3) إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر،مكتبة الأنجلو المصريّة ،ط6، 1988،ص118.

ويأتي المجتث في المرتبة ما قبل الأخيرة،من حيث عدد الأبيات بقصيدة واحدة من عشرة أبيات (10)،وبنسبة تقدّر بـــ (3.70%).

وفي المرتبة الأخيرة يأتي بحر المتقارب،والذي يتكوّن من تفعيلة واحدة هي (فعولن)،بقصيدة واحدة أيضا،تتكون من ثمانية أبيات (08)، بنسبة تُقدّر (3.70%)،الفارق بين المجتث و الخفيف هـــو في عدد الأبيات.وهي أضعف نسبة في الدّيوان. ولعل الجدول التّالي، يبيّن بصورة واضحة، نـــسب توظيف البحور المستخدمـــة في الدّيوان:

البحور الشّعرية	عدد المقطوعات أو القصائد	نسبتها إلى الدّيوان	عدد الأبيات تامة ومجزوءة	نسبتها إلى الدّيوان	عدد أبيات التام منه	نسبتها إلى الدّيوان	عدد أبيات المجزوء	نسبتها إلى الدّيوان
الطّـــويل	8	30.77	128	35.56	128	35.56	0	0
البســـيط	7	26.92	99	27.50	99	27.50	0	0
الكامـــل	7	26.92	76	21.11	76	21.11	0	0
الخفيـــف	2	7.69	19	5.28	19	5.28	0	0
المجتـــث	1	3.85	10	2.78	10	2.78	0	0
المتقـــارب	1	3.85	8	2.22	8	2.22	0	0

عند استقرائنا لهذا الجدول الذي يوضّح عدد المقطوعات والأبيات، التّامة والمجزوءة ونـــسبتها للديوان،يمكن أن نلاحظ ما يلي :

أنّ أبا مدين لم يخرج في نظم شعره عن البحور الخليلية المشهورة والمألوفة لدى الشّاعر العربي،بـــل تقيّد بها تقيّدا صارما،بغضّ النّظر عن بعض الأخطاء العروضية،الوزنية القليلة التي نقـــع عليهـــا في ديوانه..

كما أنّه لم يُوظّف من بحور الشّعر السّتة عشر،سوى ستّة بحور أي بنسبة (37.5%) من مجمـــوع البحور، وهي نسبة منخفضة،فقد استغنى الشّاعر عن عشرة بحور، أي ما نسبته (62.5%) مـــن بحور الشّعر لم توظّف.ولعل ذلك راجع لأنّ أبا مدين،كان متفرّغا للتّدريس،فانشغل به عن قـــول الشّعر، حتّى أنّ مجموع الأبيات لم يتجاوز عنده ستين وثلاثمائة بيت(360)،وأطول قصيدة عنده لم تزد عن الخمسين بيتا إلاّ بأبيات قليلة وهي (خمريته).

كما لم يشذّ عن غيره من الشّعراء ، الذين يُفضّلون بحر الطّويل،والذي كما أشرنا أنّ ثلث الشّعر العربي نُظم عليه،لذا كانت نسبة استخدام هذا البحر على مستوى الدّيوان هي الأعلى،فنال النّصيب الأوفر ،إن على مستوى الأبيات،أو القصائد،حيث قارب استخدامه ثلث الدّيوان تقريبا،كما نلاحظ ميل الشّاعر إلى البحور المركّبة التّامّة،وابتعاده عن المجزوءة. ولعل توظيف أبي مدين لهذه البحور ذاتها دون غيرها،له علاقة بحالته،وهي حال البعد والفراق عن المحبوب،لأن تلك البحور تنسجم مع تجربته الشّعرية.وإن كان لهذه الفكرة أي- فكرة الربط بين الأوزان الشّعرية و الحالات النّفسيّة للشاعر- كثير من النّقاد المعارضين، قدماء ومحدثين،إلاّ أنّ بعضهم ـــ قدماء ومحدثين أيضا- يرى جدوى ذلك الرّبط،(فحازم القرطاجنّي) مثلا يرى أنّه« منْ تتبّع كلام الشّعراء في جميع الأعاريض،وجد الكلام الواقع فيها،تختلف أنماطه بحسب اختلاف مجاريها من الأوزان،ووجَد الافتنان في بعضها أعم من بعض،فأعلاه درجة في ذلك الطّويل،والبسيط »[1]،ويرى الرّأي نفسه (إبراهيم أنيس)،في جدوى هذا الرّبط ،حيث يقول أنّ: «حالة الشّاعر النّفسيّة في الفرح غيرها في الحزن واليأس،ونبضات قلبه حين يتملّكه السّرور سريعة يكثر عددها في الدّقيقة،ولكنّها بطيئة حين يستولي عليه الهمّ والجزع،ولا بدّ أن تتغيّر نغمة الإنشاد تبعا للحالة النّفسيّة»[2]، فهذه الرؤية في ربط البحر(الوزن)،بالحالة النّفسية للشّاعر،حسب اعتقادي فيها جانب كبير من الصّواب،وإلاّ« بماذا يُفسّر تعدّد البحور وتنوُّعِها،إذ لو كان بحرا واحدا قابلا لاستيعاب كلّ التّجارب لاكتفت به القصيدة العربية »[3]،والأوزان التي استخدمها أبو مدين من أكثر الأوزان توظيفا في الشّعر العربي،وهي كما رأينا،جاء في مُقدّمتها الطويل والبسيط،الكامل والخفيف ،المجتث والمتقارب.

وبحر الطويل والبسيط ،من البحور ذات المقاطع الطّويلة،« و الشّاعر في حالة اليأس و الجزع ،يتخيّر عادة وزنا طويلا كثير المقاطع،يَصبّ فيه من أشجانه ما يُنفّس عنه حزنه وجزعه »[4].

قال أبو مدين من الطّويل :

يَا قَلْبُ زُرتَ وَمَا انطَوَى ذَاكَ الجَوَى عَجَبًا لِقَلْبٍ بِالنَّعِيمِ قَدِ اكتَوَى

---

[1] حازم القرطاجنّي : منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي،بيروت لبنان،ط2:ص268.

[2] إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر،ص175.

[3] محمد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدّلالية والبنية الإيقاعية،ص19.

[4] السّابق :ص177.

زَادَ الغَــرَامُ وَ زَالَ كُــلُّ تَصبُّـــــرِ عَـــالَجْتُــهُ قَبْــلَ الزِّيَــارَةِ فَانْطَوَى
وَلَهِــيْبُ وَجْــدٍ هَيَّجَتْــهُ رَوْضَــةٌ مِنْ أَجْلِهَا حَلَّتْ مِنَ الصّبْرِ القُوَى[1]

و يقول مناجيا في قصيدة أخرى من البسيط :

يَا مَن عَلَا فَــرَأَى مَا فِي الوُجُودِ وَمَا تَحْتَ الثَّرَى، وَظَــلَامُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلُ
أَنْتَ المُغِيــثُ لِمَنْ ضَاقَتْ مَذَاهِبُــهُ أَنْتَ الدّلِيــلُ لِمَنْ ضَاقَت بِهِ الحِيَلُ
إِنَّا قَصَــدْنَــاكَ وَالآمَــالُ وَاثِقَــةٌ وَالكُلُّ يَدْعُــوكَ مَلْهُــوفٌ وَ مُبْتَهِلُ
فَإِنْ عَفَوْتَ فَذُوا فَضْلٍ وَ ذُو كَــرَمٍ وَإِنْ سَطَوْتَ فَأَنْتَ الحَــاكِمُ العَدِلُ[2]

ويقول في قصيدة من الكامل:

اللَّهَ قُلْ وَذَرِ الوُجُودَ وَ مَــا حَــوَى إِنْ كُنْتَ مُرْتَــادًا بُلُــوغَ كَمَــالِ
فَــالكُــلُّ دُونَ اللَّــهِ إِنْ حَقَّقْتَــهُ عَــدَمٌ عَلَى التَّفْصِيــلِ وَ الإِجْمَــالِ
وَاعْلَــمْ بِأَنَّكَ وَ العَــوَالِمَ كُلَّهـــاَ لَوْلَاهُ فِــي مَحْــوٍ وَ فِي اضْمِحْلَالِ
مَنْ لَا وُجُــودَ لِذَاتِــهِ مِــنْ ذَاتِــهِ فَــوُجُــودُهُ لَوْلَاهُ عَــيْنُ مُحَــالِ[3]

ويقول من الخفيف :

جِئْتُ مُسْتَخْفِياً وَقَــدْ عَــرَ فُونِــي هَــا أَنَــا تــائِبٌ تُــرَى يَقْبَلُــونِي
أَنَــا بِالبَــابِ وَاقِفٌ لِــيَ دَهْـــرٌ كُلَّمَــا رُمْتُ وصْلَهُــم أَبْعَــدُونِي
لَمْ أَكُنْ لِلْــوِصَالِ أَهْــلاً وَلَكِــــن أَنْتُــمُ بِــالوِصَــالِ أَطْمَعْتُمُــونِـــي
فِــي بِحَارِ الهَــوَى غَرِقْتُ بِوَجْدِي طَالَ شَــوْقِي لَهُمْ وَقَــدْ تَرَكُــونِي
أَيُّهَا النَّفْــسُ ساعِدِيْنــي وَ نُوحــي وَيْحَ قَلْبِــي وَمُهْجَــتِي هَجَــرُونِي[4]

---

[1] الدّيوان : ص65.

[2] الدّيوان: ص69.

[3] الدّيوان: ص57.

[4] التّادلي : التّشّوُف إلى رجال التّصوّف،ص334.

وقد قال قصيدة واحدة من المجتث،نجتزئ من مطلعها الأبيات التّالية:

لَــــوْلاَكَ مَــــا كَــــانَ وُدّي وَ لَا مَنَــــــــازِلُ لَيْـــــــــلاَ
وَلاَ حَـــــــــدَا قَــــــطٌّ حَــــاد وَ لَا سَــــارَ الـــــرَّكْبُ مَيْــــلاَ
يَــــا حَــــادِيَ العِيــــسِ مَهْــــــــلاً هَــــلْ جُــــزْتَ فِــــي الحَــــيِّ أَمْ لَا[1]

كما قال قصيدة واحدة من المتقارب جاء في ختامها:

صَـــــدَدْتَ فَكُنْتَ مَليحَ الصُّــــدُودِ وَ أَعْرَضْتَ أَفْــــدِيْكَ مِنْ مُعْــــرِضِ
فَفِي حَالَــــةِ السُّخْطِ لَا فِي الرِّضَــــى بَيَــــانُ المُــــحِبِّ مِــــنَ المُبْغِــــضِ[2]

تلك إذن بعض المقطوعات من البحور التي نظم عليها الخليل،والرسم البياني التّالي يبين مــــستويات تلك البحور:

ب)- حرف الرّوي :

تُعدّ القافية ركيزة أساسة لاستغناء عنها في البيت الشعري،والرّوي عنصر من ستة عناصر تُــشكِّل القافية ،و« هو الوحدة الصّوتية التي تتكرّر في آخر كلّ بيت من القصيدة،وإليه تُنسب القــصيدة كلّها »[3]،وعليه تُبنى ،وإليه تُنسب فيُقال قصيدة سينيّة أو لاميّة ،أو عينية...الخ.

وعلى الرّغم من أهمّية القافية وضرورتها ،إلاّ أنّ العروضــيّين اختلفــوا في تحديــدها،ومعلوم أنّ القصيدة لا تكون مقفّاة إلاّ إذا« اشتملت على ذلك الصّوت المُكرّر في أواخر الأبيات،وإذا تكرّر وحده و لم يشترك معه غيرُه،عُدّة القافية حينئذ أصغر صورة ممكنة للقافية الشّعرية »[4]،فالرّوي مهم في تشكيل ذلك الانسجام الموسيقي،والتّوازن الإيقاعي في البيت الشّعري.

والمتأمّل في قصائد ديوان أبي مدين شعيب،يُلاحظ أنّه قد استخدم اثني عشرة صــوتا في رويّ قصائده،وهي على التّوالي (اللام ، الرّاء ، الهاء ، النّون ، العين ، الباء ، الميم ، الحــاء ، الطّــاء ، الألف ، الفاء ، الضاء)،ومعلوم أنّ حروف الهجاء كلّها تصلح أن تقع رويّــا،إلاّ أنّ الــشّعــراء

---

1) الدّيوان :ص61.

2) محمّد الطّاهر علاّوي :العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص161.

3) رجاء عيد: التجديد الموسيقي في الشّعر العربي(دراسة تأصيليّة تطبيقية بين القديم والجديد لموسيقى الشّعر العربي)،ص138.

4) إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر،ص247.

فضّلوا أصواتا بِعينها لذا اختلفت نسبة ورود بعض أصوات الهجاء رويّـا،والملاحظ أنّ صوت (النّون)،هو أكثر الأصوات شيوعا في رويِّ قصائده في الدّيوان،حيث ورد في ثمانية وثمانين بيتا(88)،ويُعتبر صوت النّون من الأصوات التي«تجيء رويّا بكثرة،وإن اختلفت نسبة شيوعها في أشعار العرب »[1].

وجاء روي (الهاء) في بيتين فقط،و(الحاء)في ثلاث عشرة بيتا،وتُعدّ الحاء من الحروف« المُتوسطة الشّيوع »[2]،أمّا بقية الأصوات فجاءت كالتّالي:

رويّ (الرّاء) في تسعة وستين بيتا(69)،(الميم) في ثلاثة وخمسين بيتا (53)،و(اللاّم) في أربعة وثلاثين بيتا(34)،والباء في سبعة عشر بيتا(17)،و (الطّاء) في سبعة عشر بيتا أيضا،و(العين) في خمسة عشر بيتا(15)، و(الفاء) في ثلاثة عشر بيتا(13)،و (الضاء) في ثمانية أبيات(8).

من خلال هذا العرض نجد أنّ الشّاعر، لم يستخدم الكثير من الأصوات كـ (الخاء،الجيم، الذال،الزّاي،الظاء،الغين،الصّاد،القاف،الكاف،الواو،السّين،الشّين،الهمزة،الياء،التّاء،الثّاء)،وهي نسبة كبيرةٌ، فيها ما اعتادت عليه العرب رويّا في أشعارها، وفيها ما لم تعتدْه،وهي«حروف نادرة في مجيئها رويّا:الذّال،الغين،الخاء،الشّين،الزّاي،الظاء،الواو»[3]،وهذه الحروف لم يُوظّفها أبو مدين رويّا في قصائده،فهو في هذه الحالة لم يشذّ عن غيره من الشّعراء،وعمّا ألفته العرب في رويِّ أشعارها،إلاّ أنّه استعمل رويّاً، حرفين من الحروف«تشترط فيها شروط حين تقع رويّا مثل:التّاء، الكاف ، الهاء ، الميم »[4]،ومن هذه الحروف ،وردت (الميم) بشكل ملفت نوعا ما ،حيث بلغ عدد الأبيات ثلاثة وخمسين بيتا،و« يُحسن في الميم حين تقع رويّا ألاّ تكون جزءاً من ضمير ،كما في الضّمير الذي للمثنّى والجمع »[5]،فقد خالف أبو مدين هذا الشّرط،وجاءت (الميم)عنده جزءا من ضمير جمع المخاطب.

يقول من الطّويل في قصيدة متشوّقا للأحبّة:

مَتَى يَا عُرِيبَ الحَيِّ عَينِي تَرَاكُمُ   وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الذِّي حَالَ بَيْنَنَا   وَيَحْظَى بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمُ

[1] نفسه : ص248.

[2] نفسه : ص248.

[3] إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر، ص248.

[4] نفسه : ص249.

[5] السابق : ص253.

أَمُــرُّ عَلَى الأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَــاجَةٍ   لَعَلِّــي أَرَاكُمْ أَو أَرَى مَــنْ يَرَاكُمُ
سَقَانِي الهَوَى كَأْسًا مِنَ الحُبِّ صَافِياً   فَيَــالَيْتَــهُ لَمَّــا سَقَــانِي سَقَاكُمُ[1]

فقد التزم الشّاعر تلك الميم، المضافة إلى كاف الخطاب،في كامل القصيدة المكوّنة من أربعة عشر بيتا،في حين ،يرى العروضيون أنّ مجيء مثل هذه الميم«يكون في ذلك في البيت أو البيتين، أمّـــا أن تكون كلّ أبيات القصيدة مُختتمة بمثل هذه الميم ، فلا يكاد يقع شعر الشّعراء »[2]،ولعلّ في ذلـــك الالتزام بحرف الرّوي- وإن كان مخالفا عروضيّا- نوع من الإصرار على عشق الذّات الإلهية،طمعا في التّجلّي والبَسْط.

والشّاعر في الأبيات السّالفة، لم يُخالف القاعدة العروضية مخالفة تامّة،« لأنّه إذا تصادف أن جاء الرّوي تلك الميم، التي هي جزء من الضّمير وحدها،حسُن أن يلتزم معها الحرف الذي قبلها»[3]،وقد فعل أبو مدين ذلك ،حيث التزم صوت الكاف في كامل أبيات القصيدة.يقول في الأبيات الموالية، من القصيدة نفسها:

فَيَا لَيْتَ قَــاضِي الحُبِّ يَحْكُمُ بَيْنَنَــا   وَدَاعِي الهَوَى لَمَّا دَعَــانِي دَعَــاكُمُ
أَنَــا عَبْدُكُمْ، بَلْ عَبْدُ عَبْدِ لِعَبْــدِكُمْ   وَمَمْلُوكُكُمْ، مِنْ بَيْعِكُــمْ وَ شِرَاكُمُ
كَتَبْتُ لَكُمْ نَفْسِي وَ مَا مَلَكَتْ يَدِي   وَ إِنْ قَلَّتِ الأَمْوَالُ رُوحِي فِدَاكُمُ[4]

فصوت الميم-كما أشرنا سابقا-صوت مجهور،لا هو بالشّديد ولا هو بالرّخو،بـــل ممّـــا يُـــسمّى بالأصوات المُتوسّطة ،ناهيك عن ورود الميم ،مضمومة في كامل القصيدة،والضّم يـــستدعي مـــدّا طويلا،كلّ ذلك يتماشى مع دلالة الأبيات،ولعل في صفة التّوسّط التي يتميّز بها صوت الميم،بقـــاء الشّاعر معلّقا،على الرّغم من كلّ ما بذله،فلا هو أُبعِد ،ولا هو نال ما يتمنّاه.كما يمكن أن نقـــرأ في الأبيات انكسارا وخضوعا.

[1] الدّيوان: ص64.
[2] إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر، ص253.
[3] السابق:ص253.
[4] الدّيوان:ص64.

و في ذلك المد،الذي ينشأُ عنه في عُرف العروضيّين،(وصلا)،والوصل يؤَّلُ- هنا- قطيعــة،نقرأ في فيه،استمرارا لمعاناة الشّاعر،بسبب البعاد الذي استمرّت معه المعاناة.

كما جاءت الميم في هذه الأبيات ،ميمُ الجماعة وهي عند النّحاة لا محلّ لها مـــن الإعراب،ولعـــل مجيئُها على هذه الحالة« ينسجم مع تعبير الشّاعر عن الألم الذي يعانيه،فقد غرق في الهموم والحزن والعذاب»[1].

ويقول في نهاية القصيدة، معبّرا عن شدّة حبّه لمحبوبه (الذات العليّا)،وتعلّقه به إلى درجـــة المـــوت والفناء فيه،يقول:

وَ لِـــي مُقْلَةٌ بِالدَّمْعِ تَجْرِي صَبِيبَـــةً   حَـــرَامٌ عَـــلَيْهَا النَّوْمَ حَتّـــى تَرَاكُمُ
خُذُونِي عِظَامًا مُحْمَلاً أَيْنَ سِـــرْتُمُ   وَحَيْثُ حَلَلْتُمْ فَـــادْفِنُونِي حَـــذَاكُمُ
وَدُورُوا عَلَى قَبْرِي بِطَرْفِ نِعَـــالِكُمْ   فَتَحْيَا عِظَامِي مِنْ حَيْثُ أُصْغِي نِدَاكُمُ
وَقُـــولُوا رَعَاكَ اللَّهُ يَا مِيِّتَ الهَـــوَى   وَأَسْكَنَكَ الفِرْدَوْسَ قُرْبَ حِمَـــاكُمُ[2]

كما ورد صوت (الميم) في قصيدة أخرى ،جزءاً من بنية الكلمة،وهذا جـــائز عروضـــيّا،جاء في قصيدة طويلة،من سبعة وثلاثين بيتا(37)،وتُسمى (استغفارة أبي مدين)،وهي من البسيط، يقول في مطلعها:

اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُجْرِي الفُلْكَ فِي الظُّلَمِ   عَلَـــى عُبَـــابٍ مِنَ التّـــيَّارِ مُلْتَـــطِمِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مَـــولَانَا وَ خَـــالِقَنَـــا   مِنْ كُـــلِّ تَقْصِـــيرِنَا بِالشُّكْـــرِ لِلنِّعَمِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ مُنْجِـــي الْمُسْتَجِيرَ بِـــــهِ   إِذَا أَلَـــمَّ بِـــهِ ضُـــرٌّ مِـــنَ الأَلَـــمِ
اسْتَغْفِرُ اللَّهَ غَفَّـــارَ الذُّنُـــوبِ لِمَـــنْ   بِالانْكِسَارِ أَتَـــى وَ الذُّلِ و النَّـــدَمِ[3]

أمّا روي (الهـــاء)،فيُمثِّل أقلّ نسبة وُرُود في الدّيوان،حيث جـــاء في بيتين اثنين لا غير،يقول فيهما،من يحر الكامل، معترفا :

اللَّـــهُ رَبِّي لَا أُرِيـــــدُ سِـــــوَاهُ   هَـــلْ فِـــي الـــوُجُودِ الحَيِّ إِلاَّ اللَّهُ

---

[1] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية،ص49.

[2] الدّيوان: ص64.

[3] محمّد الطّاهر علاّوي :العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص163.

ذَاتُ الإِلَـــــهِ قِـــــوَامُ ذَوَاتِــنَــا   هَـــلْ كَـــانَ يُـــوجَدُ غَيْرُهُ لَوْلَاهُ[1]

وتعتبر (الهاء)، من الحروف قليلة الشّيوع رويًّا،لذلك اشترط لها العروضيون شرطان أساسيان كي تُقبل رويّا في القافية،أول شرط هو« أن تكون أصلا من أصول الكلمة،وجُزءا من بنيتها »[2] ،أمّـــا الشّرط الثّاني ،فهـــو« أنْ يسبِقها مدٌّ»[3].ويبدو جليّا،التزام أبي مدين شعيب في البيتين الـــسّابقين، بالشّرطين العروضيين، ففي البيت الأول جاءت (الهاء)أصليّة في لفظ الجلالة (اللّهُ)،وهي جزء من بنيتها.

أمّا في البيت الثّاني،جاءت (الهاء)،غير أصلية في لفظة (لولاهُ)،لكنّها تُحقّق الشّرط في كونها مسبوقة بمدٍّ ،وهو الألف،النّاتج عن حركة (اللاّم)،وبالتّالي فأبو مدين لم يشذّ عن القاعدة العروضـــيّة،بل استوفى الشّروط التي تُستساغ فيها (الهاء) حرف روي،« وإن كان مجـــيء هـــذا النّـــوع مـــن القصائد،قليل الشّيوع في الشّعر العربي »[4].

جـ)- القافية المطلقـــة :

يُعرّف العروضيون القافية المطلقة،بأنّها تلك التي يكون فيها حرف الرّوي مُتحرّكا،وقد تنوّعـــت حركة الرّوي في ديوان أبي مدين ، بين (الضّم و الفتح والكسر)،ومعلوم أنّ«القوافي المطلقة تنزع إلى إشباع الحركة في آخرها سواء كانت كذلك أم لا،فيتحوّل فيها المقطع الأخير إلى مقطع طويل ممّا يستدعي قوّة في نطقه ووضوحا في إسماعه »[5] والملاحَظ، أنّ كلّ القوافي عند أبي مدين-تقريبا- من قبيل هذه القافية المطلقة،والتي تنوّعت فيها حركة الرّوي« ولعلّ هذا الوضوح في الإسمـــاع و القوّة في النّطق ،يجعل كلمة القافية منبورة نبرا دلاليّاً،يهدف إلى إظهار هذه الكلمة في البيت لتعلُّقِ غرض بها»[6]،ولعلّ ذلك مؤشّرا على لوضوح تجربة الشّاعر الـــصّوفية،ولعل في إشـــباع حركـــة الرّوي،إظهار لاستمرار معاناته،والتي ظلّت تتأرجح في معظم قصائده بين بعدين،بعد الحظور وبعد الغياب.

---

1) الدّيوان : ص57.

2) إبراهيم أنيس : موسيقى الشّعر،ص253.

3) نفسه : ص254.

4) نفسه : ص253.

5) محمد حماسة عبد اللّطيف : الجملة في الشّعر العربي ،دار غريب للطّباعة والنّشر والتوزيع،القاهرة 2006، ص120.

6) نفسه : ص120.

ـــ الرّوي المفتوح.

شكّل الرّوي المفتوح،أكبر نسبة في القوافي التي خُتِمت بفتح،أي جاء رويّها مفتوحا،وقد بلغ عدد القصائد التي جاءت على هذا النّحو ثمانية (8) ،وبرغم قِلّة عدد القصائد،إلاّ أنّ عدد الأبيات كان مرتفعا نسبياً،إذا ما قارنّاه مع مجمل الأبيات البالغ ستين وثلاثمائة،حيث بلغ ستةً وأربعين ومائة بيت،أي تقريبا ما يُقارب نصف أبياته،بنسبة تُقدّر بـ (40.55%) من مجموع الأبيات.

ولعل هذه النّسبة تدعّم ما ذهبنا إليه سابقا،في وضوح تجربة الشّاعر وكشفه لما ظل يعانيه من تباريح الحب للذات الإلهية،انطلاقا من أنّ الفتح يمتاز« عند النّطق به بانعدام أنواع الاعتراضات،أو العقبات من طريق الهواء،وينشأ عن انعدام الاعتراضات، أن ينعدم وجود أي احتكاك يُصاحب النّطق»[1]،لأنّ أصوات اللّين(المد) ،وهي التي يُشبع بها حرف الرّوي فتكون (وصلا) في القافية،هي من الأصوات الأكثر وضوحا في السّمع« ولعلّ الفتح ينسجم مع الوضوح الكشف »[2]،فالشّاعر في حالة بوح لما يُعانيه من لواعج الحب،ومن أشواق القرب للذّات الإلهيّة،يقول في إحدى قصائده ذات الرّوي المفتوح:

يَا خَلِيلَيَّ خَلِّيَانِي وَ وَجْدِي ... أَنَا أَوْلَى بِنَارِ وَجْدِي صِلِيَّا
إنَّ لِي فِي الغَرَامِ دَمْعًا مُطِيعًا ... وَ فُؤَادًا صَبَا وَ صَبْرًا عَصِيَّا
أَنَا مِن عَاذِلِي وَ صَبْرِي و قَلْبِي ... حَائِرٌ، أَيُّهُم أَشَدُّ عِتِيَّا
أَنَا شَيْخُ الغَرَامِ مَنْ يَتّبِعْنِي ... أَهْدِه فِي الهَوَى صِرَاطًا سَوِيَّا
أَنَا مَيْتُ الهَوَى وَ يَوْمَ أَرَاهُمْ ... ذَلِكَ اليَوْمُ ، يَوْمَ أُبْعَثُ حَيَّا[3]

وقال أيضا :

لَمّا عَنْكَ غِبْنا ذَاكَ العَامَ فَإنَّنَا ... نَزَلْنَا عَلَى بَحْرٍ وَسَاحِلُهُ مَعْنَا
وَشَمْسٌ عَلَى المَعْنَى تُوَافِقُ أُفْقَنَا ... فَمَغْرِبُهَا فِيْنَا وَ مَشْرِقُهَا مِنَّا
وَمَسَّتْ يَدَانَا جَوْهَرًَ مِنْهُ رُكِّبَتْ ... نُفُوسٌ لَنَا لَمَّا صَفَتْ فَتَجَوْهَرْنَا

---

[1] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية،**ص72**،نقلا عن سعد مصلوح ،دراسة السّمع والكلام،ص213.

[2] نفسه : ص72.

[3] الدّيوان: ص62.

عَرِفْنَــا بِهَا كُلَّ الوُجُــودِ وَلَمْ نَزَلْ إِلَى أَنْ بِهَا كُلَّ المَعَارِفِ أنْكَرْنَــا[1]

- **الرّوي المكســور.**

تحتلّ القصائد ذات الرّوي المكسور،المرتبة الثّانية، حيث بلغ عددها ثمانية قـصائد أيـضا ،فهـي تتساوى مع القصائد ذات الرّوي المفتوح،لكنّها تختلف من حيث عدد الأبيات،حيث تصل مـع الرّوي المكسور إلى المائة بيت ،بنسبة (27.77%)

من مجموع الأبيات،أي حوالي ثُلث الدّيوان،ولعلّ في ذلك إشارة إلى خصوصيّة التّجربة التي يمثّلها في شعره،ومن أمثلة الرّوي المكسور قوله :

تَملّكتُمُ عَقْلِي وَ طَرفِــي وَمَسْمَعِــي وَ رُوحِي وَ أَحْشَائِي وَكُلِّي بِأَجْمَعِي
وَتَيَّهتُمُــونِي فِــي بَدِيعِ جَمَـالِكُم وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحرِ الهَوَى أَيْنَ مَوْضِعِي
وَ أَوصَيْتُمُونِــي لَا أَبُــوحُ بِسِــرِّكُمْ فَبَــاحَ بِمَا أُخْفِــي تَفَيُّضُ أَدْمُعِي[2]

تألّفت هذه القصيدة من إحدى عشرة بيتا،جاء رويُّها مكسورا،ما أضفى على القـصيدة إيقاعـا خاصّا انسجم مع إيقاع كامل الأبيات (حشوها)،والتي تكرّر في بعض أبياتها حركة الكسر،في مثل قوله (طرفِي، عقلِي،مسمعِي،صبرِي..)،والصّوت المكسور كما أشرت في موضع سابق من هـذا البحث،يدل على معنى الحزن والانكـسار،وبخاصّة أنّ الـرّوي المكـسور،يتطلّب مـدّا (يـاء الإشباع)،نقرأ من خلاله استمرار الحرقة والمعاناة،والقصيدة السّابقة في الحب الإلهي نحا فيها أبـو مدين«مناحي الشّعراء الغزليّين،الذين يُعبّرون عن مقدار حبّهم،وشـوقهم إلى محبـوهم بمقـدار تَيَهَانهم،وفنـاء أجـسادهم،باصفرارها ونُحُولهـا وسُـقمها،وكذلك علـى صـدق العاطفـة وفيضها،وكدليل أيضا على أنّ العلاقة بين المحبّ ومحبوبه،علاقة انفصال وهجران وتمنّع المحبوب عن لقاء مُحبّه »[3]،فحياة الشّاعر يسيطر عليها الهمُّ والحزن،سببُهُما فيضُ حُبّه للذات الإلهيّة،ورغبته في الوصال.ويقول في قصيدة أخرى من ثمانية أبيات على بحر المتقارب،نجتزئ منها هذه الأبيات :

أَتَـــانِي زَمَانِــي بِمَــا أَرْتَضِــي فَبِـــاللّهِ يَــا دَهْــرُ لَا تَنْقَضِــي

---

1) الدّيوان: ص63.

2) الدّيوان: ص60.

3) مختار حبّار : شعر أبي مدين التّلمساني (الرّؤيا و التّشكيل)،ص27.

أَيَا لَيْلَــةَ الــوَصْلِ عُــودِي لَنَــا لِأَنَّ الحَبِيــبَ عَلَيْــنَــا رَضِــي
سَقَــانِي بِكـــأْسِ الهــوَى شَرْبَــةً فشَاهَــدْتُ فِي الكَأْسِ نُورًا يُضِــي
وَنَحْنُ عَلَى العَهْــدِ نَرْعَــى الذِّمَــامَ وَعَهْـــدُ الُمحِبِّــينَ لاَ يَنْقَضِــي
صَدَدْتَ فَكُنْتَ مَلِيــحَ الصُّــدُودِ وَأَعْــرَضْت أَفْدِيْــكَ مِنْ مُعْــرِضٍ[1]

فالشّاعر لا يزال في وجده يتقلّب،ويبدو في هذه الأبيات،فرِحاً بمشاهدة من يهوى،والمـــشاهدة في الأحوال ،هي«شُهود تجلّيات أنوار الجمال،وخلوص الحب للجميل»[2].

– الرّوي المضموم .

عند إحصاء القوافي ذات الرّوي المضموم،نجدها تحتل المرتبة الثّالثة،برغم أنّ عددها،أكثر من تلـــك ذات الرّوي المفتوح ،أو المكسور،حيث بلغ مجموعها عشر قصائد(10)،إلاّ أنّ عدد الأبيات لم يزد على الأربعة والتّسعين بيتا(94)،ونسبتها بالنّسبة لمجموع القصائد(26.11%)،ومن القـــصائد ذات الرّوي المضموم قوله في القصيدة الغيثية،وهي من البسيط :

يَا مَنْ يُغيثُ الوَرَى مِنْ بَعدِ مَاَ قَنَطُوا إرْحَـــمْ عَبِيْدًا أَكُفَّ الفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا
وَاسْتَنْــزَلُوا جُودَكَ المَعْهُودَ فَاسْقِهِمُ رِيًّا يُرِيهُم رِضـــًى لَمْ يُثْنِــهِ سَخَطُ
وَعَامِــلِ الكُــلَّ بِالفَضْلِ الَّذِي أَلِفُوا يَا عَـــادِلًا لاَ يُرَى فِي حُكْمِهِ شَطَطُ[3]

وفي مقطوعة أخرى من البسيط يقول :

يَا مَنْ عَلاَ فَرَأَى مَا فِي القُلُوبِ وَمَـــا تَحْتَ الثَّرَى، وظَلاَمُ اللَّيْلِ مُنْسَــدِلُ
أَنْتَ الُمغِيثُ لِمَنْ ضَــاقَتْ مَذَاهِبُـــهُ أَنْتَ الدَّلِيلُ لِمَنْ ضَاقَتْ بِـــهِ الحِيَــلُ
إِنَّـــا قَصَدْنَـــاكَ وَ الآمَـــالُ وَثِقَـــةٌ وَالكُلُّ يَدْعُـــوكَ مَلْهُـــوفٌ وَ مُبْتَهِلُ
فَإِنْ غَفَرْتَ فَذُوا فَضْلٍ وَذُوكَـــرَمٍ وَإِنْ سَطَوْتَ فَأَنْتَ الحَاكِمُ العَادِلُ[4]

1) محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص161.

2) عبد الرّزاق الكاشاني : معجم اصطلاحات الصّوفية ،ص347.

3) الدّيوان: ص69.

4) الدّيوان : ص69.

ومن قصيدة أخرى تتكوّن من ثلاثة عشر بيتا ، وهي من بحر الكامل،نجتزئ منها هذه الأبيات التي يقول في مطلعها:

يَا صَـــاحِ لَيْسَ عَلَى المُحِبِّ جَنَـــاحُ   إِنْ لَاحَ مِـــنْ أُفُـــقِ الوِصَالِ صَبَـــاحُ
لَا ذَنْبَ لِلْعُشَّـــاقِ إِنْ غَلَبَ الهَـــوَى   كِتْمَـــانَهُ،فَضَحَ الغَـــرَامُ فَبَـــاحُـــوا
سَمَحُوا بِأَنْفُسِهِمْ وَمَا بَخِلُـــوا بِهَـــا   لَمَّـــا دَرَوا أَنَّ السَّمَـــاحَ رَبَـــــاحُ
لَمْ يَطْـــرَبُوا إِلَّا بِـــذِكْـــرِ حَبِيْبِـــهِمْ   وَلَهُـــم بِطُـــولِ زَمَـــانِهِمْ أَفْـــرَاحُ[1]

فالأبيات السّابقة تُظهــر ما في الشّاعر من انكسار،وحاجة وخــضوع،فجــاء رويُّ الأبيــات مضموما« يَبْـــدُو الشّاعرُ فيها متظاهرا بالقوّة مُحــاولا التّماسك ومجاهدة النّفس،على المواجهــة والجَلَدْ،فَيُظهرُ شيئاً من العِزّة والأنَفة،ويُبطن تواضُعا وعِشقًا للذات العليّا »[2]،فالأبيات جــاءت في بعد الغياب،فالشّاعر في حال حاجة وفقْد،لذلك نلمس في الأبيات السّابقة،طلبا للغيــث ودعــوة استغاثة ومغفرة ،وطلبا للوصال،وفي كُلّ ذلك تظاهرا بالتّصبّر والجلد،ولعل الــصّوت المــضموم يُجسّد ذلك « الفخر والاعتزاز و الشّموخ والتّعــالي »[3]وهذا ما يبدو في ظاهر الأبيات ،مع مــا فيها من انكسار وخضوع.

ولعلّ أبرز ما تجدُر الإشارة إليه في آخر هذا الفصل ، هو أن لغة الخطاب الــصّوفي،وعلى الرّغم من قصديتها وازدواجيتها(إشارة و عبارة)،تتميّز بميزات جماليّة خاصّة،كما أنّ ذلك التراكم الكمّي للرّمز،ينأى باللّغة الصّوفيّة من مجرّد الاحتماء بــالحرف مــن تلــك الــضغوط النّفــسيّة والاجتماعيّة،فيجعل منها عنصرا من تجربة انطروبولوجيّة تتأسّس على عنصرين أساسيّين جمــالي وتراجيدي.

كما أنَّ جماليّة اللّغة الصُّوفيّة ليست جماليّة عاديّة،فلا يُمكن إدراكها إلاَّ إذا رصــدنا الكنايــات والاستعارات و الرّموز المُوظّفة في الخطاب الصّوفي ،وتفاعلْنا معها مُتمــثّلين تجرُبتــهم و فهــم ملابساتها،حتّى يتسنّى معرفة جماليّتها.

كما تتحلّى اللّغة الصّوفيّةُ إيقاعيّا بكلّ جماليّات الإيقاع العربي(الدّاخلي والخارجي)،حيث لم يشدَّ فيها أبو مدين شعيب عمّا ألفته القريحة،ولا العروض العربيّين من خصائص .

---

1) الدّيوان : ص66.

2) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصّوفية،ص71.

3) عبد الملك مرتاض : السّبع المعلّقات ،ص242.

الفَصْلُ الثَّالِث

جَمَاليّة الرّمز الصّوفي.

أوّلا– الرّمز في ديوان أبي مدين شعيب.

ثانيا– المستــوى التّــركيبي.

ثالثا– المستــوى الــدّلالي.

أَوّلًا– الرّمز في ديوان أبي مدين شعيب :

1)– توطئــة:

يُعدّ الرّمز في الأدب الصّوفي دعامة أساسة يرتكز عليها ،وأداة متميّزةً في تبليغ الخطاب الــشّعري الصّوفي،لذا نجد كبار شعراء التّصوّف يكثرون من استخدام الرّمز في أشعارهم.

وبما أنّ معظم القصائد في ديوان أبي مدين شعيب – بما فيها الأزجال والموشّحات–جاءت أغلبها في موضوع الحب الإلهي، لذلك سنجد أنّ تلك الرّموز التي وردت في قــصائد الــدّيوان،والأكثر شيوعا فيه،هي من قبيل الرّموز التي لها علاقة بهذا الموضوع–أي موضوع الحــب الإلهــي–ومــن أبرزها(الرّمز الغزلي وما يتفرّع عنه، ثم تأتي رموزٌ أخرى تدعّم بل تخدم هذا الرّمــز مثــل (رمــز الطّلل)، كموضوعة عامّة وما يمكن أن ينضوي تحته (كالحنين والرّحلة وما إلى ذلك..).

و(رمز الخمرة) وما ينضوي تحته (كالمدام و الشّرب والسّكر..)،كما يمكن أن نقع في ثنايا بعــض القصائد، على رُموزٍ أخرى مثل (رمز الطبيعة ،ورمز الطير وغيرهما)لكنها رموز لا تشكّل محــور القصيدة لدى أبي مدين ،بل هي روافد تخدم الموضوع الرّئيسي وهو موضوع الحب الإلهي.

إنَّ المتأمّل في تلك الرّموز ،يلحظ أنّها تشكل بعدين أساسيين في العرفانية الصوفية،هما بعد الحضور و بعد الغياب.

يُعرّف (القشيري) "الغيبة "(بُعد الغياب)بقوله هي« غيبة القلب عن علم ما يجــري من أحــوال الخلق، لاشتغال الحسّ بما ورد عليه،ثُمّ قد يغيب عن إحساسه بنفسه وغيره ، بوارِدٍ مــن تــذكّر ثَوابٍ،أو تفكّر عقابٍ...ثمّ إنّهُم مختلفون فِي ذلك على حَسبِ أَحوالهم »[1]،فالغيبة إذاً،هي انشغال قلبي عن الخلق أو النّفس لوارد من الواردات التي تطرأ على السّالك أو المريد عندما يتذكّر شيئاً،فيه ثوابٌ أو عقاب،فالغياب «هو بداية السُّلوك العملي الذي ينجذب فيه المريد إيراديّــا أو المُــراد لا إيراديّا، انجذابا حُبّيّا نحو الحقّ بعد المعرفة الأولى ،والتي يرى القومُ أنّها حــدثت في الأزل وعــالم الخفاء و الأضلّة قبل فعل كُن الإلهي»[2].

أمّا الحضور: فهو حضور القلب للربّ دون غفلة عنه « فقد يكون حاضرا بالحقّ لأنّه إذا غاب عن الخلق حضر بالحق،على معنى أنّه يكون كأنّه حاضر،وذلك لاستيلاء ذكر الحق علــى قلبــه،فهو حاضر بقلبه بين يدي ربّه تعالى،فعلى حسب غيبته عن الحق يكون حضوره بالحق،فــإن غــاب بالكلّية كان الحضور على حسب الغيبة »[3]،فهو انقطاع عن الخلق وحضور مع الله،وعلى حسب ذلك الانقطاع يكون الحضور.وقد عبّر منظّروا الصّوفية عن بعد الحضور الصّــوفي « بالحــديث القُدُسي الذي يقول: "مَازَالَ عَبْدِي يتقَرَّبُ إِلَيَّ بِالنَّوَافِلِ حَتَّى أُحِبُّهُ.." فإذا أحبّ الحقُ عبدَه أقامهُ (مقام) القرب منه،فيكون الحقُّ بذلك بمثابة سمع العبد وبصره ويده ورجله،به يسمع ويرى ويبطش ويمشي،فلا يكون وقته حينئذ (وقْتا مَقْتًا) بل وقت أُنسٍ وطُمأنينة »[4].

فمجموع القصائد التي سيتعرّض لبعضها البحث بالدّراسة، لا تكاد تخرج عــن هــذين البعدين،فبعضها يُشكل بعد الغياب ،وبعضها الآخر يُشكّل بعد الحضور،وقلّما يجتمع البعــدان في قصيدة واحدة « ومن حيث الكم في منظوم أبي مدين التّلمساني خصوصا كما في منظوم الصّوفيّة عموما،فإنّ الغلبة الغالبة هي عادة لمرحلة الغياب ،ذلك لأنّ التجرُبة الصّوفية العمليّة قلّما يحظــى فيها الصّوفي بالحضور فقد يظلّ ينشده في شعره دون فتحٍ،لذلك فقد لا نجد لــبعض الــشّعراء في

---

[1] عبد الكريم القشيري : الرّسالة القشيريّة ، ص105/104.

[2] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص21.

[3] عبد الكريم القشيري : الرّسالة القشيريّة ،ص106.

[4] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص50.

مجموع شعرهم الصّوفي قصيدة واحدة تمثّل بعد الحضور وتُناظرُهُ ،وإن وُجدت فهـــي في حُكـــم التّرجّي أقربُ منها إِلَى حُكم الحضور الفعلي»[1].

ثانيـــاً- المستوى التركيبي.

«يدرس لغويّو العربيّة منذ نحو ثَلَاثة عشر قرنا أو تزيد نُظُـــم الأداء اللّغـــوي في إطاراهـــا المتعدّدة:الصّوت ،الكلمة ،و الجملة »[2]لذا تُعتبرُ دراسة التركيب في الخطاب الأدبي، وسيلةً ضروريّة للتّعرّف على الخصائص الأسلوبيّة المميِّزَة لكلِّ أديب،ولقد « أخذ المستوى التركيبي بوصفه مُقوِّما لغويّا،أهمّيّة في التراث النّقدي،لأنّه جعل جُلّ اهتمامه مُنـــصبّا علـــى الجانـــب اللّغـــوي للـــنّص الشّعري،فاللُّغة هي الأساس الأوّل الذي بُني عليه النّقد العربي ،وهي الهاجس الأوّل لَدى المُهتمّين بِحقلَي: اللُّغة والأدب.والشّعر كان يُمثّل لَدى النّقاد وعاء يحفظ اللّغةَ من الفوضى والضّياع »[3].

إنَّ من أكثر النّقاط التي يتعرّض لها الدّارس الأسلوبي للخطاب الأدبي« دراسة أطوال الجُمل وقصرها،ودراسة أركان التركيب من مبتدأ وخبر وفعـــلٍ وفاعلٍ،وإضـــافة وصـــفة وموصـــوف وغيرها،ودراسة ترتيب التركيب من تقديم وتأخير،إضافة إلى دراسة استعمال الكاتـــب للـــرّوابط المختلفة و الضمائر و أنماط التوكيد،فضلا عن دراسة الصّيغ الفعليّة و أزمانها والمـــبني للمجهـــول والمبني للمعلوم،ودراسة حالات النّفي والإثبات و تتابع عناصر الجمل ومبادئ الاختيار فيها،ودلالة كلُّ ذلك على خصائص الأسلوب »[4]،فيتّضح لنا تميّز أسلوب الأديب من عدمه،كما يتسنّى لنا من خلال دراسة تلك النّقاط،الوقوف على مواطن الجمال في الخطاب الأدبي عامّة،والصّوفي على وجه الخصوص « على أنّ التركيب النّحوي يتداخل معه نوعٌ آخر من التّركيب وهو..التركيب البلاغي ونقصد به ما توفّر فيه عنصران اثنان المحاكاة والتّخييل،وقد شغل التّخييل والمحاكاة الفكر البلاغي والنّقدي العربيين فخصّوهما بعناية فائقة »[5]،تلك العناصر مُجتمِعة،تعمل- عندما تتظافر في الـــنّص الأدبي-،إلى إبراز وظيفته الجماليّة،والتي تتجلّى « عبر رصد هذه الوسائل الأســـلوبية وملاحظـــة

---

[1] نفسه : ص32.

[2] محمد عبد الله جبر:الأسلوب والنّحو(دراسة تطبيقيّة في علاقة الخصائص الأسلوبية ببعض الظاهرات النّحوية)،دار الدّعوة للنّشر والتّوزيع،ط1، 1988ص15.

[3] رحمان غركان : مقوّمات عمود الشّعر الأسلوبية في النّظريّة والتّطبيق ،منشورات اتحاد الكتاب العرب،

[4] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص97.

[5] محمّد مفتاح : في سيمياء الشّعر القديم (دراسة نظريّة تطبيقيّة)، مطبعة النّجاح الجديدة ،الدّار البيضاء ،المغرب،ص48/47.

تكرارها وشدّة غرابتها،ومن ثمّ فإنّ هذا الرّصد هو الذي يُرشّح الوظائف الجماليّــة،وهو الــذي يحاول أن يكشِف عن مبدإ إجمالي،ينتظمُ بُنَى النّص الشّعري »[1]،وبالتّالي يُمكّننا هذا المستوى من

الوقوف عند النّقاط التي تُشكّل ظاهرة أو انزياحا في إبداع أبي مدين شعيب،في إطــار البعــدين اللّذين تقدّمت الإشارة إليهما وهما بُعدا (الغياب و الحضور).

وانطلاقا من ذينكَ البعدين ،نجد أبا مدين شعيب يُعبّر عن تجربة خاصّة تدفعه إلى اختيار تراكيــبَ لُغويّة مناسبة لتلك التّجربة، لها من القُدرة ما يُمكّنُها من إبراز تلك الطّاقات الإيحائيّــة لألفاظــه وصيَغِه.

يكشفُ شعرُ أبي مدين شعيب،عن مجموعة من الظواهر التركيبيّة ترد على طرق خاصّة،هي وليدة الدِّلالات التي تنبثقُ عن التّجربة الصّوفيّة فيدفعه ذلك إلى اختيارٍ مُعيّنٍ وبــشكلٍ عَفَــوي لأنماط التراكيب ،إن على مستوى الكلمةِ أو الجملةِ أو الأداة.

1)– نظامُ الجُمــلة:

أ)– تركيب الجملة الاسمية:

إنّ المُتأمّلَ المُدقّقَ في شعرِ أبي مدين شعيب ،لاشكّ ســينتبهُ لطريقــة تركيبــه للجملــة الاسمية،كما سيلاحظ ــــ وبشكل عام ــــ رواج الأسماء في بعض قــصائده وبخاصّــة في نهايــات بعضها،فقد تجد القصيدة كاملةً مُنتهيةً بأسماء،تتنوّع بين الصّفة و الإضافة والحــال و المعطــوف والمبتدأ المؤخّر والخبر لناسخ أو لمبتدأ وغيرها..« ولأنّ الاسم يَخلُو من الزّمن ويَصلحُ للدّلالةِ على عدمِ تجدّد الحدث و إعطائه لوناً من الثّبات، يلجَأُ إليه في التّعبير عن الحــالات الــتي تحتــاجُ إلى توصِيفٍ وتَثبيت »[2]،ومن ذلك قوله مناجيًا الله تعالى:

يَا مَنْ عَلَا فَرَأَى مَا فِي القُــلُوبِ وَمَا   تَحْتَ الثَّرَى، وظَلَامُ اللَّيْلِ مُنْسَــدِلُ

[1] حسن ناظم : البُنى الأسلوبية،ص146.

[2] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص99 .

أَنْتَ المُغيثُ لِمَـــنْ ضَاقَتْ مَذَاهِبُــهُ أَنْتَ الدَّليلُ لِمَنْ ضَاقَتْ بِهِ الحِيَـــلُ
إِنَّـــا قَصَـــدْنَاكَ و الآمَـــالُ وَاثِقَـــةٌ وَ الكلُّ يدْعُوكَ مَلْهُوفٌ ومُبْتَهِـــلُ[1]

ابتدأت المقطوعة بنداء في الشّطر الأوّل،تلتْه جملةٌ اسميّة حاليّة في الشّطر الثّاني هي (وظَلَـــامُ اللَّيْلِ مُنْسَدِلُ)لتتوالى بعد ذلك الجمل الاسميّة كقوله(أَنْتَ المُغيثُ، أَنْتَ الدَّليلُ، إِنَّـــــا قَـــصَدْنَاكَ، الآمَـــالُ وَاثِقَـــةُ، الكُلُّ يَدْعُوكَ)فالاستجابة متعلّقة بالله تعالى متوقّفة عليه لا غير، لهـــذا كثـــرت الجمل الاسمية،والاسم كما أشرنا خالٍ من الزمن ،خال من الحدث،زيادة على ذلك يمكن أن نقرأ في اسمية الجملة نوعا من التّوكيد،فالشّاعر خاضع لله متبتّل إليه موقن بأنّه لا يمكن أن يكون شيء دون أمر الله سبحانه،فالآمال كلّها متعلّقة به،كل تلك المعاني تتناسب مع تلك الـــصّيغ الاسميّـــة الواردة في هذه المقطوعة.

ويمكن أن نلاحظ في المُقطّعة التّالية،وهي تمثل بعد الحضور،رواج الأسماء ،ناهيك عن ابتداء البيت الأوّل باسم وانتهائه باسم أيضا يقول:

اللَّهُ رَبِّـــي لَا أُرِيـــــدُ سِـــــوَاهُ هَـــلْ فِي الوُجُـــودِ الحَيِّ إِلَّا اللَّهُ
ذَاتُ الإِلَـــهِ بِـــهَا قِـــوَامُ ذَوَاتِنَـــا هَلْ كَانَ يُـــوجَـــدُ غَيـــرُهُ لَولَاهُ[2]

فبعد الحضور في هذين البيتين،يتجلّى في تصوّر أبي مدين شعيب « للكون والوجودِ على أنّه واحدٌ لا ثاني له،فالواصل الفاني عن ذاته القائمُ بذاتِ غيرِه،يُوحّد ولا يُعدّد و يُفرِد ولا يُثنّي،لأنّه في حال شهوده لا يَرى إلاّ وجودَهُ،وكلّ ما خلا الله باطل،فمن لا وجود كذاتـــه لا وجـــود لـــه علـــى الحقيقة»[3].

يقول في قصيدة أخرى من اثني عشرة بيتا، ودائما في موضـــوع الحـــب الإلهـــي مجـــسدا بعـــد الحضور،يقول :

بَكَتِ السَّحَابُ فَأَضْحَكَتْ لِبُكَائِهَا زَهْـــرَ الـــرِّيَاضِ وَ فَاضَتِ الأَنْهَـــارُ
قَـــدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَـــارِ بِحُلَّـــةِ خَضْـــرَا وَفِـــي أَسْرَارِهَـــا أَسْـــرَارُ

[1] الدّيوان : ص69.

[2] الدّيوان : ص57.

[3] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص82.

وَأَتَــى الــرَّبِيعُ بِخَيْلِــهِ وَجُنُــودِهِ   فَتَمتَّــعَتْ فِــي حُسْنِــهِ الأَبْصَــارُ
وَالوَرْدُ نَــادَى بِالوُرُودِ إِلَــى الجَنَى   فَتَسَــابَــقَ الأَطْيَــارُ وَ الأَشْجَارُ[1]

غلب على هذه القصيدة الأسماء بكلّ أنواعها،حيث لم يتعــدّ ورود الأفعــال في كامــل القصيدة العشرين فعلا،بينما تجاوز ورود الأسماء الخمسين اسما ،كما كان اختتام عجــز الأبيــات بأسماء،ماعدا بيت واحد،وكان الابتداء في صدر ستة أبيات بأسماء أيضا،وكأنّ الشّاعر يريد بقــاء الحال على ما هو عليه،بغلبة النّظام الاسمي على قصيدته وبالتّالي لم يشدّ عمّا ألفه الشّعراء القدامى في كونهم« يجنحون للتّعامل مع النّظام الاسمي أكثر من جنوحهم للتّعامل مع النّظام الفعلي لأسباب مُختلفة منها:أن نسج الأسلوب العربي ينهض أساسا على النّظام الاسميّ ،أكثر من نهوضــه علــى النّظام الفعلي وهو قادرٌ..على الاستغناء عن الفعل من حيث لايستطيعُ الاستغناء عن الاسم»[2]كما تظهر في هذه القصيدة براعة الشّاعر في اختيار جمله ومفرداته على اعتبار أنّ « الوزن الذي يختاره الشّاعر لبناء قصيدته يُحدّد أمامه عدد البدائل على مستوى المفردات المستخدمة في الجملة،وتعمل ملكة الشّاعر على التوفيق الدّقيق بين الكلمات..ويشتدّ أمام الشّاعر مجال الاستبدال ضيّقا عنــدما يصل إلى الكلمة الأخيرة في البيت وهي الكلمة التي تكوّن القافية،أو تكون جزءا مــن القافيــة أو تكون القافية جزءا منها »[3].

ومن قصيدة أخرى من ثلاثة عشر بيتا، ودائما في موضوع الحب الإلهي نجتزئ منها الأبيات التّالية:

يَا صَــاحِ لَيسَ عَلَى المُحبِّ جَنَــاحُ   إِنْ لَاحَ مِنْ أُفُــقِ الــوِصَالِ صَبَاحُ
لَا ذَنبَ لِلعُشَّــاقِ إِنْ غَلَبَ الهَــوَى   كِتْمَــانَهُ، فَضَحَ الغَــرَامُ فَبَاحُــوا
سَمَحُــوا بِأَنْفُسِهِم وَمَــا بَخِلُوا بِهَا   لَمَّــا دَرَوا أَنَّ السَّمَــاحَ رَبَــاحُ
لَمْ يَطْــرَبُــوا إِلَّا بِــذِكْرِ حَبِيبِــهِمْ   وَلَهُــمْ بِطُــولِ زَمَانِــهِم أفــراح
فَدَعَــاهُم دَاعِــي المَحبَّــةِ دَعْــوَةً   فَغَــدَوا مُسْتَبْشِــرِينَ وَ رَاحُــوا[4]

---

[1] الدّيوان : ص63.

[2] عبد الملك مرتاض : السّبع المعلّقات،ص168/167.

[3] محمد حماسة عبد اللّطيف : الجملة في الشّعر العربي ،ص93.

[4] الدّيوان : ص67/66.

والمقطوعة السّابقة كمثيلاتها غلب عليها الاسم،حيث انتهت أعجاز أبياتها بأسماء،وقد تعدّد الاسم بين الفاعل كقوله (صباحُ)أو اسم لناسخ أو خبر له مثل (لَيسَ عَلَى المُحِبِّ جَنَاحُ، لَـا ذَنبَ للعُشَّاقِ، أَنَّ السّمَاحَ رَبَاحُ..)،كما نلمح في هذه المقطوعة ظاهرة التّقديم والتّأخير،على اعتبار أَنّ« التّقديم والتّأخير من أهم التّغيرات التي تُصيب بناء الجملة وتؤدّي في العادة إلى إبراز الدّلالة بتقديم جزء على آخر أو تأخيره عنه »[1]،مثال على ذلك قوله من الكامل معبّرا عن بُعد الغياب:

قَـدْ زَادَ فِيـكَ مِن الغَـرَامِ تَلَهُّفِي   فَإِلَـى مَتَى هَذَا الجَفَا يَا مُتْلفِـي
فِي القَلْبِ نِيـرَانُ الجفـا قَدْ أُشْعِلَتْ   فَمَتَى بِوَصْلِكَ نارُ قَلْبِي تَنْطَفِـي[2]

فقد زاد تقديم ما حقّه التّأخير ،كتقديم شبه الجملة (فِي القَلْبِ، بِوَصْلِكَ،..)زاد من قوّة المعنى وبلاغته،وفي هذا التقديم والتّأخير إرجاء للشّاعر،وزيادة في انتظاره الوصل ممّنْ يُحب،وذلك يزيد من لوعته وحُرقته وشوقه. فقد زاد تقديم ما حقّه التّأخير ،كتقديم شبه الجملة (فِي القَلْبِ، بِوَصْلِكَ،..)زاد من قوّة المعنى وبلاغته،وفي هذا التقديم والتّأخير إرجاء للشّاعر،وزيادة في انتظاره الوصل ممّنْ يُحب،وذلك يزيد من لوعته وحُرقته وشوقه.

ويُمكن أن نقف على عدّة أنماط للجملةِ الاسمية في ديوان أبي مدين شعيب،ولعلّ فيما قدّمناه من أمثلة ما يوضّحُ مرادنا من وراء دراسة دلالة الجملة الاسمية عند الشّاعر.

ب)- تركيب الجملة الفعليّة:

تُعدّ الجملة الفعليّة دعامةً أساسة في نظامنا اللُّغوي،لذا نجد أبا مدين يستخدم أنظمةً مُختلفة ومتنوّعة منها،باعتبار الأحوال التي يُعبّر عنها،وذلك من خلال المُراوحة بين الأفعال الماضية والمضارعة وفعل الأمر إذ أَنّ « غياب الفعل خاصّة يُجرّد الصّرح اللُّغوي من الأساس الذي يدعمُه»[3]و الصّوفي في تعبيره عن تلك المقامات والأحوال التي يتنقّل بينها،يلجأ في توصيفها إلى الفعل لأنّ « القيمة المعنويّة للفعل تنبعث من كونه كلمة يدخل فيها عنصر الزّمن و الحدث،بخلاف الاسم الذي يخلو من عنصر الزّمن،ولأنّ (هذا العنصر) داخلٌ في الفعل فهو ينبعث في الذهن عند

---

1) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص100.

2) محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص156.

3) السّابق : ص102.نقلا عن "جان كوهن،بنية اللغة الشّعرية،ص178.

النّطق بالفعل ،وليس كذلك الاسم الذي يُعطي معنى جامدا ثابتا لا تتحدّد خلاله الصّيغة المـــراد إثباتها »[1].

ومن قَبيل توظيف الشّاعر للأفعال،واعتماده عليها في تركيب جملهِ،قوله في حبّ رسول الله ﷺ،من الطّويل :

يَا قَلْبُ زُرتَ وَمَا انطَوَى ذَاكَ الجَوَى   عَجَبًـــا لِقَلْبٍ بالنَّعيمِ قَـــدِ اكتَوَى
زَادَ الغَـــرَامُ وَ زَالَ كُـــلُّ تَصبُّــــرٍ   عَـــالَجْتُـــهُ قَبْـــلَ الزِّيارَةِ فَانْطَوَى
وَلَهيـــبُ وَجْـــدٍ هيَّجَتْـــهُ رَوضَـــةٌ   منْ أَجلهَا حُلَّتْ مِـــنَ الصَّبْرِ القُوَى
بَلْ زَادَ صَبـــرِي لِلْحَـــبِيبِ وَرَامَـــةٍ   وَالأَبْرَقَيْنِ وَمَـــا لِمُنْعَرِجِ اللِّـــوَى
تَا اللَّه مَا شَوْقِي لِطَيْبَـــةَ بَعْـــدَمَـــا   زُرْتُ الحَبيـــْبَ وَ قَبْلَـــهُ إلاَّ سوَى
أَرْضٌ أَحَـــبُ إِلَى العَلِيِّ منَ العُـــلَى   نَزَل الرَّسُولُ بِهَا وَفيهَا قَـــدْ ثَوَى[2]

أوّل ما يشدّ انتباهنا أثناء قراءتنا لهذه المقطوعـــة،هو رواج الأفعـــال وبخاصّـــة الأفعـــال الماضية،فقد ورد في كامل القصيدة حوالي تسعة وعشرون فعلا (29)ماضيًا،وأربعة أفعال مضارعة وفعل أمر واحد،كما أنّ المقطع الأخير في عَجُز الأبيات منته في أحدى عشرة بيتا بفعل ماضي من أصل ثمانية عشرة بيتا هو مجموع أبيات القصيدة،ولعل في ذلك ما يدلّ على أنّه لا زال يتحرّق حبّا لزيارة قبر رســـول الله ﷺ،فزيارته لم تُشف وجده فظلّ مرتبطا ذهنيّا وشعوريّا بتلك الدّيار المُقدّسة،لذا تغلّب الزّمن الماضي على الحاضر والمستقبل، وأمّا« تغلّـــب الغيـــاب علـــى الحضور فلانغمار هذا الحاضر..في ذلك الماضي المتوهّج في لحظة الذّكر بالذّات»[3].ومـــن القصائد التي شاعت فيها الأفعال وبخاصّة الفعل المضارع،قصيدة من اثني وعشرين بيتا(22)وصـــل عدد الأفعال فيها إلى خمسة وستين فعلا (65)منها ثلاثون فعلا مضارعا(30)،وستّةٌ وعشرون فعلا ماضيا(26)وتسعةُ أفعال أمر (09)،نجتزئ منها المقطع التّالي :

---

[1] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة،ص102.نقلا عن "أحمد درويش":دراسة الأسلوب بين المعاصرة. والتراث،ص151.

[2] محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص158.

[3] عبد الملك مرتاض : التّحليل السّمّائي للخطاب الشّعري(تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي)منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق2005،ص35.

يُحَرِّكُنَــا ذِكْرُ الأَحَادِيثِ عَنْكُمُ وَلَولاَ هَوَاكُمْ فِي الحَشَا مَا تَحَرَّكْنَا
فَقُلْ لِلَّذي يَنْهَى عَنِ الوَجْدِ أَهْلَــهُ إِذَا لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الهَوَى دَعْنَا
إِذَا اهْتَزَّت الأَرْوَاحُ شَوْقاً إِلَى اللِّقَــا تَرَقَّصَت الأَشْبَاحُ يَا جَاهِلَ المَعْنَى
أَمَا تَنْظُرُ الطَّيْرَ المُقَفَّــصَ يَا فَتَــى إِذَا ذَكَرَ الأَوْطَانَ حَنَّ إِلَى المَغْنَى
يُفَـــرِّجُ بِالتَّغْـــرِيدِ مَـــا بِفُـــؤَاده فَتَضْطَرِبُ الأَعْضَاءُ فِي الحِسِّ وَالمَعْنَى
وَيَرْقُصُ فِي الأَقْفَاصِ شَوْقًا إِلَى اللِّقَا فَتَهْــتَزُّ أَرْبَابُ العُقُــولِ إِذَا غَنَّـــى
كَــذَلِكَ أَرْوَاحُ المُحِبِّيــنَ يَا فَتَــى تُهَزِّزُهَا الأَشْوَاقُ لِلعَــالَمِ الأَسْنَى
أَنُلْزِمُـــهَا بِالصَّبرِ وَ هْيَ مشُـــوقةٌ وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الصَّبْرَمَنْ شَاهَدَ المَعْنَى[1]

يُمكن إدراج هذه المقطوعة في بُعد الغياب،فموضوعها هو الحنين و الشّوق إلى الوطن،ففي هـــذه الأبيات الثّمانية، ثلاثة عشر فعلا،منها إحدى عشر فعلا مضارعا هي على التّـــوالي(يُحَرِّكُنَـــــا، يَنْهَى،تَذُقْ ، تَنْظُرُ، يُفَـــرِّجُ، فَتَضْطَرِبُ، يَرْقُصُ، فَتَهْـــتَزُّ، تُهَزِّزُهَا، نُلْزِمُـــهَا، يَـــسْتَطِيعُ)فكثـــرة الأفعال مُلاَحظ في هذه المقطوعة « ووُرُود الأفعال على هذا النّحو من التّعـــدّد والتّركيز،يُظهِـــر التّجدّدَ في الحدثِ الصّوفي،مع الإشارة إلى استمراريّة هذا الحدث،إذْ أنّ الفعل المضارع يُفيد معـــنى الاستمرار والامتداد وبذلك ينفذ الشّاعر للتّعبير عن الزّمن الإلهي المُمتد خلافاً للـــزّمن البـــشري المحدود المتغيّر»[2]،ففي غلبة الفعل المضارع امتداد لمعاناة الشّاعر واستمرارها« إذْ إنَّ نزوح الـــشّاعر من موطنه وإلفه إلى موطن آخر غريب،يبدو معادلا موضوعيًّا موائماً تمام المواءمة لهبوط الرّوح من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح وحنين الشّاعر إلى موطنه الأصلي وتوقه للعـــودة يبـــدو معـــادلاً موضوعيّا لحنين الرّوح إلى عالَمِ الأرواح وتوقُها للعودةِ حيث كانت تنعم قبل أن تكون لتشقى»[3]

هكذا يجري نظام الجملة عند أبي مدين شعيب،بين الغلبة حينا والمزاوجة أحيانا أخرى،وما يُمكن أن نلْحظهُ في التركيب اللّغوي في شعر أبي مـــدين شـــعيب،ويُعدّ موائمـــا ومكمّـــلا للنّظـــام اللغوي،زُخرُفيات نسجيّةٍ أُخرى ــ بتعبير عبد الملك مرتاض ــ يُمكن حصرها في « طُفور بعض الأدوات الإنشائيّة بتعـــبير البلاغـــيّين،وأدوات الزّخرفـــة اللّفظيـــة باصـــطلاحِنا،وذلك مثـــل

[1] الديوان :60/59.
[2] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص104.
[3] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص60.

الاستفهام،القسم،النّداء التّعجّب ونحوها »[1] وسيحاول البحث في العنصر التّالي رصد بعـض مـا يُشكّل انزياحا من تلك الأدوات وغيرها.

2)- الأساليبُ الإنشائيّةُ.

أ)- أسلوبُ النّداء:

النّداء ،هو أحدُ الأساليبِ الإنشائيّة الطّلبية،بواسطتِه يَطلب المتكلّم إقبال المُنادَى (المُخاطَب) عليهِ لأمر ما، بِأداة من أدوات النّداء السّتة الشّهيرة وهـي (يـا ، أيـا ، هيـا ، أ ، أي ، وا"للنّدبة")،والنّداء كأسلوب أبعَدُ من أن يُحصر في هذا التّعريف ،أو أن نقف بمفهومه عند هذه الحدود الضّيّقة،حيث « أصبحتْ أسـاليب النّـداء في دلالَتـها وجماليّتـها البلاغيّـة رسـالة كلاميّة،وعملا فنّياً في آن معا،فالمُتكلِّمُ ليس مُجرّد مرسلٍ لأدوات النّداء،إنّما هي تعبيرٌ مثيرٌ عـن مشاعره وأفكاره،ومرتَبِطَةٌ – في الوقت نفسه – بالمُخاطَب قُرباً وبعدا في المكان أو المترلة الذّاتيّة والاجتماعيّة »[2].لذا يُقسّم علماء البلاغة النّداء باعتبار أدواته ،إلى نداء القريب،ونداء البعيـد،في الوقت الذي يُمكن أن يُترَّل فيه البعيد مترلة القريب،والعكس صحيح أيضا وذلك كلِّه لـدوافع نفسيّة بلاغيّة،ومنه ينقسم النّداء إلى حقيقي ومجازي وهكذا..

وعند تتبُّعنا لأسلوب النّداء في شعر أبي مدين شعيب أي في مجموع القصائد المدروسة،اتّـضح أنّ النّداء ورد في اثنين وأربعين(42) موضعا،بنسبة (11.66%)من مجموع الأبيات،نالت فيه أداة النّـداء (يا) – والتي تأتي لنداء البعيد والقريب معا– النّصيب الأوفر من حيث الورود،حيث جـاءت في ستّة وثلاثين(36) موضعا،واستغنى في أربعة مواضع عن الأداة(حذف الأداة)،وجاء بطريقة النّـداء السّياقي وهو« الذي نلمس فيه المنادى وموضوع النّداء،دون أداة دالّـة صـراحة علـى هـذا الأسلوب»[3]،كما ذكر أذاتي النّداء في موضعين،لكنّهما أفادتا التّنبيه،حيث دخلت الأداة (يا) على (ليت).

كما استخدم أداة النّداء (أيا) في أربعة مواضعَ أيضا،أمّا الهمـزة (أ) فقـد وردت في موضـعين فقط،هذا عن النّداء الصّريح،كما جاء النّداء عنده بأشكال أخرى،كالأفعال الدّالة على النّداء،مثل (أنادي و أدعو)ومشتقّاهما.

---

1) عبد الملك مرتاض : السّبع المعلّقات،ص172.

2) حسين جمعة :جمالية الخبر والإنشاء(دراسة جمالية بلاغية نقدية)منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2005،ص180/179 .

3) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص141.

والُمتأمّل في أسلوب النّداء في ديوان الشّاعر أبي مدين،سيُلاحظ أنّه ورد في كلّ المواضـــع تقريبـــا صادرا من الشّاعر نفسه، أي هو الُمنَادِي،حيث لم يتخذ في شعره شخصيات أخرى يأتي النّـــداء على لسانها« وهذا يستقيم مع التّجربة الذّاتية التي يُعبّر عنها الشّاعر»[1].

أمّا الشّقّ الثّاني من أسلوب النّداء هو المنادَى،وقد جاء في معظم النّداءات مقـــصودا بـــه الذات العُليا،وذلك في إحدى وعشرين(21) موضعا ،أي نصف النّداءات الواردة في الدّيوان،وقـــد تنوّعت أشكاله،فأحيانا يكون نداء مُباشرا صريحا كقوله (يا ربّ)،وأحيانا أُخرى يكون بالصّفة أو باسم من أسمائه كقوله (يا ذا المجد ، يا مالكا).

وفي مواضع أخرى يكون المنادى غير الذّات الإلهيّة،كأن يُنادي الـــسّالك الُمتـــدرّج في الطّريـــق الصّوفي،أو الواصل المنقطع وهكذا..ومرّات أخرى يُنادي بعض الُمسمّيات التي لا تخرُج عن نطاق تجرُبته الشّعريّة،والتي تصبّ في محور الحب الإلهي مثل قوله (يا قلبُ ، يا خليلي ، يا معشر العُشّاق يا عُريب الحي)،حيث اتخذ أبو مدين – وهو بصدد تجرُبته الشّعرية–« من الشّعر سبيلا تعبيـــريا عن صلته بالذّات العليا،وما يدلّ عليه أسلوب النّداء من عمق الارتباط بين الُمنادَى و الُمنادِي..إذ هو شاهدٌ على أنّ هذه التّجربة مشدودة بين هذين الطّرفين،الشّاعر الُمحبُّ من جهة،والذّات العليا التي يَعشقُها و يتعلّقُ بها من جهة أخرى »[2] وانطلاقا من هذه الخصوصيّة فـــي أســـلوب نـــداء الشّاعر،نجد أن معظم نداءاته جاءت لنداء البعيد بعدا حقيقيًّا،وهو الذات الإلهيّة وذلك إشارة إلى عُلوّه سبحانه وتعالى « لكنّه من ناحيةٍ أخرى تعبيرٌ عن القرب المنشود،عندما يحاول العبد اختصار المسافة،ولذلك يتحوّل إلى وجهٍ آخر ليصبح نداءً للقريبِ قربـــا حقيقيّـــا كامنـــاً في رحمـــة الله بعباده»[3]،وكثيرا ما يخرج النّداء في شعر أبي مدين شعيب عن معناه الحقيقي،إلى المعـــنى المجـــازي فيفيد عدّة معاني مُتعلّقة بالنّفس البشريّة،كأن يُعبّر بواسطة النّداء عن« الضّعف الإنـــساني وعـــن معاني الالتماس و الألم والتّوجّع ودوام التّشكّي وبث الحزن،فضلا عن إبراز العلاقة المخـــصوصة بين أطراف النّداء، علاقة العشق الصُّوفي في تعلّقها بالذّات العليا ونشدانها الاقتراب من أســـرارها

1) السّابق : ص141.

2) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة،ص141.

3) السابق : ص142.

المستحيلة »[1].ويمكن أن نقف على بعض تلك النّداءات في شعره،حتى نتبيّن تلك الخصوصيّة بين الشّاعر والمنادى،يقول في قصيدة من اثني وعشرين بيتا،نجتزئ منها الأبيات التّالية:

يَا قَلْبُ زُرْتَ وَما انْطَوَى ذاكَ الجَوَى عَجَبًا لقَلْب بالنَّعيمِ قَدْ اكْتَوَى
يَا تُرْبَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ تُرْبَةٍ فِيهَا الشِّفَاءُ لكُلِّ عَاصٍ وَالدَّوَاء
يَا رَوضَةً مَا مِثْلُهَا مِنْ رَوضَةٍ يَا سَعْدَ مَنْ فِي جَنَّةِ المَأْوَى أَوَى[2]

نلمح في هذه المقطوعة مدى حبّ الشّاعر للرّسول ﷺ وشوقِه إليه،حيث نلمح ومن خلال تلك النّداءات الواردة في مثل قوله:(يا قلب ، يا تُربة ، يا روضة ، يا سعد)،أنّ القصيدة« ذات دلالة كلّية توسّليّة ،يتوسّل فيها القائل بالنّبيّ ﷺ إلى الله جلّ جلاله أن يعتقهُ يوم القيامة من أهوالها،وذلك بعدما زار الحجّ ووقف على المعالم النّبويّة والآثار»[3].

ويقول في موضع آخر من(خمريته) مخاطبا أحدَ نُدَمائِه من الذين يدّعون معرفة بالخمرة ويُنكرون ما تُحدثه في شاربها:

أَذَاكِرَهَا قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفًا بِعَقْلِكَ عَمَّا حَيَّرَ العَقْلَ و الذِّهْنَا
أَتَزْعَمُ فِي مَا قُلْتَ أَنَّكَ عَارِفٌ رُوَيْدَكَ مَا العِرْفَانُ؟قَالُوا ولاَ قُلْنَا
لَقَدْ رُمْتَ مَا لَا تَسْتَطِيعُ مَرَامَهُ وَأَنَّى لَهَا حَدٌّ يُكَيِّفُهَا أَنَّى؟[4]

فقد استخدم الشّاعر الهمزة في ندائه في قوله (أَذاكرها)،ومعروف أنّ الهمزة (أ) تُستخدم في الأصل لنداء القريب قُرباً حِسّيا أو معنويّا،كما يُمكن أن ينزّل البعيد منزلَة القريب فيُنادَى بأداة نداء للقريب "كالهمزة وأي" حيث يُعدّ « التّشكيل الصّوتي لنداء القريب رمز قويّ لمحاورة مخاطب للنّفس لقرب المسافة والمنزلة »[5]،كما يُمكن أن تُشير الهمزة – زيادة لقرب المخاطب وموقعه من النّفس– إلى« تلطّف في الخطاب المناسب لصوتها»[6].

وقد حُذفت أداة النّداء في خمسة مواضع ،جاءت في إحداها بمعنى النّدبة،من ذلك قوله:

[1] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة : ص142.

[2] الدّيوان:ص65.

[3] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص148.

[4] محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص138.

[5] حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء(دراسة جمالية بلاغية نقدية)،ص182.

[6] نفسه : ص182.

فِي بِحَـــارِ الهَوَى غَرِقْتُ بِوَجْــدِي طَـــالَ شَوْقِي لَهُمْ وَقَـــدْ تَـــرَكُونِي
أَيُّهَـــا النَّفْسُ سَـــاعِدِينِي وَ نُوحِـــي وَيْـــحَ قَلْبِي وَ مُهْجَتِـــي هَجَرُونِي[1]

ويقول في موضع آخر:

فَسُبْحَانَكَ اللَّهُمَّ ذَا المَجْدِ و العُـــلَا تَبَـــارَكَ رَبِّي مَـــا أَجَلَّ وَ أَكْبَرَا[2]

فحذف الأداة يزيد أسلوب النّداء جمالاً فهو« يحمل معنى القرب،فكأنّ لا مسافة بينهما،مثل مـــا يحمل في هذا الموضع معنى الرّجاء والاستعطاف والكشف »[3]فخطاب الشّاعر لنفـــسه مـــثلا ،لا يستدعي وجود أداة لانعدام المسافة ،كما أنّ خطابه لله سبحانه وتعالى،ونداؤه له بدون أداة لدلالة على قربه منه قُربا معنويّا.

وفي قول الشّاعر في الشّطر الثّاني من البيت(وَيْحَ قَلْبِي وَمُهْجَتِـــي هَجَرُونِي)نداء محـــذوف الأداة أيضا، إلاّ أنّه نداء « أقرب إلى رثاء الذّات ،وهو لا يُلقي باللّوم على أحد إنّما يلوم نفسه ويَندبها في توجّعٍ إنساني »[4] أي أنّه نداء أقرب للنّدبة،وإن لم يوظّف أداتها الخاصة وهي (وا)،ولعلّ رثـــاء النّفس وتألّمها، سببه الأوّل خارجي متمثّل في هجرة محبوب الشّاعر له ،وهي الذّات العليا،إلاّ أنّ أصل المعاناة مصدرها ذات الشّاعر نفسه،متمثّلا في عدم تخلّصه من كل حظوظـــه الدّنويّـــة،التي كانت عائقا في نيل الوصال والقرب من محبوبه.

مواضع النّداء في ديوان أبي مدين شعيب كثيرة-كما ألمحنا إلى ذلك- يتعذر الإلمـــام بهـــا جميعا،إلاّ أنّه وممّا سبق ذكره منها يُمكن أن نستخلص منه بعض الميزات الأسلوبية عند الـــشّاعر منها أنّه: لم يَشذّ عن غيره من الشّعراء في توظيف أدوات النّداء،حيث كانت أكثر الأدوات توظيفا في قصائده هي (الياء)،إلاّ أنّه ما يُشكّل عدولا وخروجا عن المألوف في نداءاتـــه،يكمن في نـــداء الذات العليا،حيث أنّه لم يكتف بِتوظّيف الصّيغ المألوفة و المتعارف عليها في مثل هـــذا الموضـــع كـــ(يا ربّ أو، يا إلهي ،يا الله..)أو ما في معناها فقط،بل اشتقّ صفات ومسمّيات جديدة،كقوله

---

1) التّادلي: التّشوّف إلى رجال التّصوّف،ص334.

2) محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص166.

3) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص145.

4) نفسه : ص146.

مثلا(يا ذا المجد ، يا مُتلفي ، يا مالكا رقي ، يا من يُغيث ، أيا قرّة العين ، يا مَيْت الهوى ، يا من على العرش استوى...)،وغيرها من تلك الصّفات والمسمّيات،والتي تنبع كلّها من « التجربة الصّوفيّة وتكشف اختلاف هذه التّجربة عمّا سار عليه النّاس وأَلِفوه،فالعلاقة الخاصّة التي تربط الشّاعر بالذّات العليا اقتضت منه تجديدا في استخدام صيغ النّداء،ممّا منح شعره ملمحا أسلوبيّا واضحا على مستوى تعدّد هذه الصّيغ وطريقة استخدامها »[1].

كما يُلاحظ في شعر أبي مدين،تعدّد المنادى، فإنْ كان قدْ توجّه في أكثر مواضع النداء بندائه للذّات الإلهيّة،إلاّ أنّه في مواضع أخرى نادى مسمّيات لها علاقة بتجربته الصّوفيّة مثل قوله (ياعريب الحي ، يا قلبُ ، يا صاح ، يا نديمي ، يا فتى..) .

ب)- أسلوبُ الأمر.

يُعتبر "الأمر" أيضا، واحدا من الأساليب الإنشائيّة الطّلبيّة التي« تنازَعَ البحثَ فيهَا كلٌّ من النّحاةِ و البلاغيّين فهيّ شِركةٌ بينهماَ في موضوعِها، لم تختلف طريقة المعالجة،ولا انفصام بينهما»[2].
يُعرّف اللّغويّون "الأمر" بأنّه « طلبُ القيام بالفعل »[3]،ويذهب الدّكتور"تمّام حسّان" إلى أنّ "الأمر" هو طلب القيام بالفعل على وجه الاستعلاء وهو ضدّ النّهي ويدلّ على المستقبل[4].فإذا استوى الآمر والمأمور كان الأمر حقيقيّا أو التماسا ،كما يمكنه الخروج إلى معاني مجازيّة بلاغيّة متعدّدة،وهذا الشّكل الثّاني من الأمر هو الأكثر شيوعا في الشّعر بوجه عامّ ،حيث يتسنّى للشّاعر من خلاله، التّعبير عن عدّة معاني تتّصل بالحالة التي يُعبّر عنها.

من أشهر أشكال الأمر،هي أن يكون إمّا بفعل الأمر الصّريح،أو بالفعل المضارع المقرون بلام الأمر،أو باسم فعل الأمر،أو بالمصدر النّائب عن فعل الأمر،وأشهر شكل نجده في ديوان أبي مدين،إن لم يكن في كلّ أساليب الأمر الواردة في قصائده،هو الأمر بفعل الأمر ،وهو في معظم الحالات أمر موجّه من الأدنى إلى الأعلى،من الشّاعر إلى الذات الإلهيّة فيكون الأمر في هذه الحالة مجازيّا،حيث يتّسع فيه المجال للشاعر أن يعبّر عن أحواله ويحقّق ما يسعى إليه،وكثيرا ما يُقرن الأمر بنهي وهو « الوجه الآخر للأمر »[5].

---

1) السّابق : ص147.

2) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص135.

3) أبو الحسن أحمد بن زكرياء بن فارس:معجم مقاييس اللّغة،ج2،تح/عبد السّلام هارون،دار الجيل بيروت،ط1 1991،ص88.

4) يُنظر تمّام حسّان :اللّغة العربية معناه ومبناها،الهيئة المصريّة العامّة للكتاب،القاهرة مصر،ط2، 1979ص250.

5) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص136.

من أشهر القصائد التي شاع فيها هذا الأسلوب، هي القصائد الوظيفة ،أي القصائد الـتي تتناول موضوع التّصوف، وما يجب أن يتحلّى به المريد من أخلاق ،أو ما يتّصف السّالك المُتدرّج في سُلّم التّصوّف من آداب الصّوفيّة، وبالتّالي يُمكن عدّ تلك القصائد تعليميّة، إن جاز لنا ذلك.

ففي مثل هذا الموضوع،يكون الغرض البلاغي للأمر،إمّا نُصحا وإرشادا،أو تأديبا وتوجيها،أو ما يتناسب مع هذه المواضيع.

كما ورد الأمر في المواضع التي يحسّ فيها الشّاعر بضعفه ،وعجزه واحتياجه الدّائم لله سبحانه وتعالى، حيث يخرج الأمر فيها إلى غرض الدّعاء..

ومن القصائد التي شكّلت فيها صيغت الأمر ملمحا أسلوبيّا،قصيدته الشّهيرة،(صُحبة الفقراء)،والفقراء في العرفانيّة الصّوفية هم « صفوة الله عزّ وجل من عباده،ومواضع أسراره بين خلقه،بهم يصون الحقُّ الخلقَ،وببركاتهم يبسطُ عليهم الرّزق»[1]،يقول في مطلع تلك القصيدة:

مَا لـذَّةُ العَيْشِ إِلَّا صُحْبَـةُ الفُقَـرَا هُمُ السَّـادَاتُ والسَّلَاطِـينُ وَالأُمَرَا
فَاصْحَبْهُمُ وَتَأَدَّبْ فِـي مَجَـالِسِهِمْ وَاعْلَمْ أَنَّ الرِّضَا يَخُصُّ مَنْ حَضَـرَا
وَلَازِمِ الصَّمْتَ إِلَّا إِنْ سُئِـلْتَ فَقُلْ: لَا عِلْمَ عِنْدِي،وَكُنْ بِالجَهْلِ مُسْتَتِـرَا
....
هُمْ بِالفَضْلِ أَوْلَى وَهْـوَ شِيْمَتُهُـمْ فَلَا تَخَفْ دَرَكًا مِنْهُمْ وَ لَا ضَـرَرَا[2]

ورد في هذه القصيدة كاملة – وهي من اثنين وعشرين بيتا – تسعة عشر أسلوب أمر ،بصيغة الفعل، أي الأمر الصّريح وصيغة نهي واحدة،وفي المقطع السّابق جاء الأمر في سبعة مواضع هي:

(اصحبهم ، تأدّب ، خلِّ ، استغنم ، احضر ، اعلم ، لازم)حيث تمضي القصيدة بهذا الشّكل من أسلوب الأمر ،يبيّن الشّاعر من خلالها للمريد،جملة من الآداب التي يجب التّخلّق بها إذا أراد صحبتهم، فالقصيدة ترتكز « على بنية عميقة دالّة أساسيّة،هي آداب الصُّحبةِ ،وتتفرّع منها عناصر صوفيّة عديدة متواترة عند الصّوفية في برنامج آداب صَحبة المريد للفقراء مثل : التّأدّب في مجالسهم،التّخلّي عن الحظ،المواظبة على حضور مجالسهم ،وملازمة الصّمت في حضرتهم ،والتّظاهر

[1] عبد الكريم القشيري : الرّسالة القشيريّة،ص303.

[2] الدّيوان : ص58.

بالجهل،ونسبة العيوب للنّفس..»[1] والأسلوب الأليق لمثل هذه الموضوعات هو الأمر،والذي خـــرج في مجمله لغرض النّصح والإرشاد و التّوجيه،فمن شأن المريد « إذا كان طريقته خدمة الفقـــراء و الصّبر على جفاء القوم معه.وأن يعتقد أنّه يبذل روحه في خدمتهم.ثم لا يجدون له أثراً.فيعتذر إليهم من تقصيره.ويقرّ بالجناية على نفسه تطبيقا لقلوبهم .وإن علم أنّه بـــريء الـــسّاحة،وإذا زادوه في الجفاء فيجب أن يزيدهم في الخدمة و البرّ »[2]،بهذا الالتزام والمواظبة، يمكن للمريد أن يسير طويلا في الطّريق الصوفي الشّاق، المليء بالمجاهدات،فيصل إلى مقامات عالية.

ويقول في قصيدة أخرى مطلعها(تضيق بنا الدّنيا):

إِذَ لَمْ تَذُقْ مَا ذَاقَتِ النَّاسُ فِي الهَوَى فَباللَّه يَا خَـــالِيَ الحَشَـــا لَا تُعَنِّفْـــنَا
وسَلِّمْ لَنَـــا فِي مَـــا ادَّعَيْنَـــا لِأَنَّنَـــا إِذَا غَلَبَتْ أَشْـــوَاقُنَا رُبَّمَـــا صِحْنَـــا
فَيَا حَادِيَ العُشَّاقِ قُمْ وَاحْدُ قَـــائِمًا وَزَمْزِمْ لَنَا بِاسْمِ الحَبِيْبِ وَ رَوِّحْنَـــا
وَصُـــنْ سكْـــرَنَا عَنْ حَسُـــودِنَـــا وَ إِنْ أَنْكَرَتْ عَيْنَاكَ شَيْئًا فَسَـــامِحْنَا
فَلَا تَلُمِ السَّكْرَانَ فِي حَالِ سُكْـــرِهِ فَقَدْ رُفِعَ التَّكْلِيْفُ فِي سُكْرِنَا عَنَّا[3]

لقد ورد في هذه المقطوعة ستّة أساليب أمر ،وصيغتا نَهْيٍ هي في قوله (لَا تَلُم ، لَا تُعَنِّفْـــنَا)،وأمَّا صيغ الأمر فهي على التّوالي (سَلِّمْ، صِحْنَـــــا، قُـــمْ ، أَحْـــدُ ،زَمْـــزِمْ ، رَوِّحْنَـــــا، صُـــــنْ، سَـــامِحْنَا)،وهي أساليب لَا تخرج عن موضوع الحب الإلَهي،حيث تندرج القصيدة ضمن بُعْـــدِ الغياب،فهي تمثّل الأنا الذي هو الشّاعر والآخر وهو المقصود بالخطاب وهو الذي لم يـــذق بعـــد نشوة الحب،و لم يتقلّب على نار الهجر والبعاد،وبالتّالي يُمكن حمْل الخطاب هنا على أنّـــه موجّـــهٌ للذّات الصّوفية عامّة سواء أكانت أبا مدين،أم كانت ذوات السّالكين،وبالتّالي نلاحظ أنّ الأمر في المقطوعة السّابقة،« لَا يبعد عن النّصح والتّوجيه ولعلّ ذلك يُؤكّد طبيعة التّجربة الـــصّوفية لمـــن يسلك هذا السّبيل »[4].

وقال في موضع آخر:

يَا مَنْ يُغيثُ الوَرَى مِنْ بَعْدِ ما قَنَطُوا إِرْحَمْ عَبِيْدًا أَكُفَّ الفَقْرِ قَدْ بَسَطُوا

---

[1] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص109.

[2] عبد الكريم القشيري : الرّسالة القشيريّة،ص434.

[3] الدّيوان : ص60.

[4] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص140.

وَاسْتَنْزَلُوا جُودَكَ المَعْهُــودَ فَاسْقِهِمُ   رَيًّا يُرِيهِمْ رِضًى لَم يُثْنِــهِ سَخَــطُ
وَعَامِلِ الكُلَّ بِالفَضْلِ الذِّي أَلِفُــوا   يَا عَادِلًا لَا يُرَى فِي حُكْمِهِ سَخَطُ[1]

جاء أسلوب الأمر في هــذه الأبيــات كالأبيــات الــسّابقة،بفعل الأمــر الــصّريح بالأفعــال التّالية(إِرْحَمْ،اسْقِهِمْ،عَامِلْ)حيث يتّجه الشّاعر في خطابه إلى الذّات الإلهيّة فيتّخذ الأمر هنا « صِفَة التّضرّع والضّعف والابتهال والرّجاء والاستكانة»[2].

لقد كان المحور العام الذي دارت حوله معظم قصائد أبي مدين شعيب، هو محور الحــب الإلهي،لكن الملاحظ على بعض قصائده،اختتامها بالصّلاة على الرّسول ﷺ ،وإظهار حبّه له وحبّ آله وصحبه،على اعتبار أنّ للرّسول ﷺ في العرفانيّة الصّوفية مترلة خاصّة – وهي ما يُفتــرض أن تكون عند أيّ مسلم– إلاّ أنّ الصّوفيين على حدّ قول بعض النّقاد بالغوا في نظرهم تلك،حيــث عبّروا في كتاباهم على ما اصطلحوا عليه "بالحقيقة الأحمدية،والمحمّدية"،حيث تعني الحقيقة الأحمدية عندهم « الأمر الذي سبق به صلّى اللهُ عليه وسلّم،في الحمد لله على كلّ حامد في الوجود،فمــا حمد اللهَ أحدٌ في الوجود مثل ما حمده النّبيّ صلّى اللهُ عليه وسلّم،ثُمّ أنّها في نفسها غيب من أعظم غيوب اللهِ تعالى ،فلم يطّلع أحدٌ على ما فيها من المعارف و العلــوم والأســرار والفيوضــات و التّجلّيات والمِنح والمواهب والأحوال العليّة والأخلاق الزّكيّة،فما ذاق أحدٌ شيئا ولَا جميع الرّســل والنّبيّين،اختصّ بها صلّى اللهُ عليه وسلّم وبمقاماتها »[3] لذا نجد أبا مدين قد حرص في خواتيم عشر قصائد على ذكر الرّسول ﷺ والتّوسّل به،ولعلّ الدّعاء في خواتيم القصيدة المغربية عامّة والجزائريّة القديمة على وجه الخصوص يُشكل ظاهرة شعرية تحتاج إلى تسليط الضوء عليها.

يقول في إحدى تلك القصائد:

أَعْتِقْ عَبِيْدَكَ مِنْ لَظَــى نَارٍ غَــداً   نَــزَّاعَةٌ يَوْمَ القِيَــامَــةِ لِلشَّــوَى
بِمُحَمَّدِ الُمخْتَــارِ خَــاتِمَ رُسْلِــهِ   طَهَ عَلَى فَضْلِ الجَمِيعِ قَدْ احْتَوَى

---

[1] الدّيوان : ص68.

[2] حسين جمعة:جمالية الخبر والإنشاء(دراسة جمالية بلاغية نقدية)،ص109.

[3] أيمن حمدي : قاموس المصطلحات الصّوفي(دراسة تراثيّة مع شرح اصطلاحات أهل الصّفاء من كلام خاتم الأنبياء)دار قباء للطّباعة والنّشر و التّوزيع ،القاهرة200،ص56.

فَعَلَيْهِ مِنْ رَبِّ العُـــلَى صَلَوَتُـــــهُ وَسَلَامُـــهُ،مَا غَرَّدَتْ وُرْقُ اللِّوَى[1]

ويقول في نهاية قصيدة أخرى:

وَإِنِّي لَأَرْجُو مِنْكَ مَا أَنْتَ أَهْلُـــهُ وَإِنْ كُنْتُ خَطَّاءً كَثِيرَ المَعَــائِبِ
وَصَلِّ عَلَى المُخْتَـــارِ مِنْ آلِ هَاشِمٍ شَفِيْعِ الوَرَى عِنْدَ اشْتِدَادِ النَّوَائِبِ[2]

فالملاحظ إذن أنّ أسلوب الأمر في نهايات القصائد،والذي كثيرا ما يُقرن بنهي أو يُسبق بنداء،يخرج لغرض الدُّعاء،يليه توسّلٌ بالرّسولﷺ.

ويقول أيضا:

فَمَا لَنَا مَلْجَأٌ غَيْـــرَ الكَرِيْمِ وَمَـــنْ يُلْفَى عَلَى الحَوْضِ وَهُوَالسَّابِقَ الفَرِطُ
ذَاكَ الرَّسُولُ الذِّي كُلُّ الأَنَامِ بِـــهِ يَوْمَ القِيَـــامَةِ مَسْـــرُورٌ وَ مُغْتَبِـــطُ
صَلَّى عَلَيْهِ صَــلَاةً لَا نَفَـــاذَ لَهَـــا مَنْ اسْمُهُ بِاسْمِهِ فِي الذِّكْرِ مُرْتَبِطُ[3]

وهكذا تسير القصيدة في خواتيمها،دائما بالصّلَاة والسّلَام على الرّسول ﷺ ،وما يمكن أن ننتـــهي إليه في الأخير،هو أنّ الخطاب الأمري إذا استوى فيه الآمر و المأمور،إمّا أن يكون حقيقيّـــا،فيكون المأمور مُلزما بتنفيذ الأمر على وجه الإلزام، أو يخرج لغرض مجازي هـــو الالتمـــاس ،أو النـــصح والإرشاد وما في حكمهما،والحالة الوحيدة التي يخرج فيها هذا الخطاب إلى غـــرض الـــدّعاء،هي عندما يكون الآمر هو العبد و المأمور هو الله سبحانه،أي أنّ الأمر يتّجه من الأسفل إلى الأعلـــى، فالشّاعر« في رحلته و عروجه الصُّوفي يُحاول مخاطبة الذّات العليا و التّقرّب منها مـــا أمكنـــه إلى ذلك سبيلًا ،ويجيء أُسلوب الأمر في سياق الخطاب هذا، لأنّه يُتيح له أن يـــبني خطابـــه راسمـــا علامات أُسلوبية كثيرة تحيط بهذا الخطاب »[4]،وعموما، يمكننا القول أن أســـلوب الأمـــر مـــع الأساليب الإنشائيّة الأخرى،ساعدت الشّاعر– كما أشرنا – في التّعبير عن الأحوال الـــتي يمـــرّ بها،وعن الغايات الوظيفيّة للقصيدة الصّوفية،والتي هي زيادة على ذلك،« غايات جمالية فنّيـــة في

---

[1] الدّيوان : ص65.

[2] الدّيوان : ص68.

[3] الدّيوان :ص69.

[4] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص136.

الوقت الذي كانت غايات نفسيّة وخُلُقيّة وفكريّة..وقد برزت في امتداد آماد الكلام و اتّساع مجاله وفق مفهوم الانزياح الدّلَالي »[1].

ثالثا:المستوى الدّلالي.

يُعدّ التحليل الدّلالي حلقة مُهمّة من حلقات التّحليل الأسلوبي،إذْ به تكتمل الدّوائر الثّلاث (الصّوت ، التركيب ، الدّلالة).

وقبل أن يصير التحليل الدّلالي فرعا يقوم عليه الدّرس الأسلوبي،ويكتمل به، هو في حقيقة الأمر علم قائم بذاته له خصائصه ومميّزاته،وفروعه ومجالاته.

يُعرّف أحدُ اللّغويين علم الدّلالة بأنّه« دراسة المعنى ،أو العلم الذي يدرس المعنى،أو ذلك الفرع من علم اللّغة الذي يتناول نظريّة المعنى،أو ذلك الفرع الذي يدرس الشّروط الواجب توافرها في الرّمز حتّى يكون قادرا على حمل المعنى»[2]فالتّعريفات السّابقة على تعدّدها،تلتقي عند مفهوم واحد وتكاد تتّفق عليه،وهو أنّ علم الدّلالة يتناول المعنى بالدّراسة،والمعنى قد يكون وليد الألفاظ أو الرّموز أو الجمل،و المعنى حسب "ستيفن أولمان"نوعان أو طبقتان،« المعنى المعرفي و المعنى التّعبيري،فعلم الدّلالة بوصفه أحد فروع اللّسانيات العامّة يقع محور اهتمامه في بحث قضيّة المعنى المعرفي(**cognitive meaning**)،أما علم الأسلوب بوصفه علما موازيا مُستقلاًّ،فهو يعالج المعنى التّعبيري(**expressive meaning**) ،أو على حدّ تعبير أولمان،"ما وراء المعنى المعرفي" »[3].

وبالتّالي فالتّعريف السّابق يستدعي« أن يكون موضوع علم الدّلالة،أيَّ شيءٍ ،أو كلَّ شيء يقوم بدور العلامة ،أو الرّمز،هذه العلامات أو الرّموز قد تكون علامات على الطّريق وقد تكون إشارة باليد

أو إيماءة،كما قد تكون كلمات وجُملاً»[4].

وعلى أي حال ،فإنّ مواضيع علم الدّلالة كثيرة متشعّبة،لا يمكن أن نوفيها حقّها في مثل هذه العجالة،وإنّما هي طبيعة البحث التي أملت عليّ الإشارة لهذا الموضوع،على اعتبار أنّنا سنقف في هذا المبحث ،عند القيم الدّلاليّة للرّموز الأكثر توظّيفًا،في ديوان أبي مدين شعيب أي في القصائد المدروسة،وذلك بُغية الكشف عن تجربته الشّعريّة من هذه الزّاوية،والتي لا تخرج أيضا عن إطارها

1) حسين جمعة : جمالية الخبر والإنشاء(دراسة جمالية بلاغية نقدية)،ص119.

2) أحمد مختار عمر:علم الدّلالة،منشورات عالم الكتب،القاهرة،ط5،ص11.

3) ستيفن أولمان : الأسلوبية وعلم الدّلالة،ترجمة وتعليق/محي الدّين محسب،دار الهدى للنّشر والتوزيع 2001،ص11.

4) السّابق : ص11.

العام،وهو الوجد الصّوفي(الحب الإلهي)والتّعلّق بالذّات الإلهيّة«وليس في ديوانه ما يخرج عن هـــذه الدّلالة الكبرى،وما قصائده ومقطّعاته ،إلاّ مواقف شتّى تمثّل بعض مناحي تلك التّجربة،وما يعرض لصاحبها من أحوال تتّصل بها »[1]وإن كانت الحالة واحدة،إلاّ أنّ طُرقَ التعـــبير عنـــها اختلفـــت باختلاف تأثيرها وقوّتها و طبيعتها ،لكنّها في الأخير لا تخرج عن الهدف الدّلالي العام الذي جـــاء فيه شعره.

أشرنا في بداية هذا الفصل ،إلى أنّ الشّاعر وظّف ثلاثة رموز أساسة، هي رمز الخمرة وما ينضوي تحته(كالمدام و الشّرب والسّكر..) ورمز الطّلل كموضوعة عامّة وما يمكن أن ينـــضوي تحتها (كالحنين والرّحلة وما إلى ذلك..).ثم الرّمز الغزلي وما يتفرّع عنه، وهي كلّها رموزٌ تدعّم، بل تخدم الموضوع الرّئيس وهو الحب الإلهي.[2]ونقف عند دلالة كل رمز ومعجمه اللغوي،ومن ثم نستقرئ دلالة ذلك الرّمز من خلال معجمه.

نلمس ونحن نستقرئ النّص الصوفي البُومَدينِي،أن لغته لا يعترضها ما اعترض لغة الشّعراء الصّوفيّين الأوائل من صعوبة في الدّلالة،لغرابة ما جاؤوا به عن اللّغة،فاحتاجوا إلى تطـــوير دلالـــة ألفاظهم حتّى تُناسب تلك التّجربة الصّوفية الجديدة،بل تشعر وأنت بإزاء لغته وكأنّك أمام واحد من شعراء الغزل العذري،لسلاسة لغته و قدرتها على التّصوير الدّقيق والجميل،بتوظيف ما أمكـــن من المجازات التي تُسهم في إبراز تجربته الصّوفية، وإن كانت «الحالة التي يعرض لها ليـــست مـــن الحالات المألوفة،المتكرّرة في الشّعر،وإنّما هي أحوال المتصوّفة بما تشتمل عليه من جـــدّة وغرابـــة واختلاف »[3]،ولعلّ ذلك ما دفع "نيكلسون"إلى القول بأنّنا «إذا لم نقف بطريقة ما على غـــرض الشّاعر،لا نستطيع التّمييز بين قصيدتين أحدهما يتغنّى صاحبها بالحبّ الإنساني،والأخرى بالحـــب الإلهي»[4].

<u>2)- دلالة رمز الخمر</u>:

أوّل ما يشدّ انتباهنا ونحن بصدد شعر أبي مدين شعيب،توظيفه لرمز الخمرة في ثنايا قصائده،بل إفراد قصيدة مطوّلة من قصائده لهذا الموضوع، وهي خمريّته التي بلغت خمسينا بيتـــا،والملاحظ أن شعر الخمر« قد أخذ عل يد الصّوفيّة كما أخذ من قبل شـــعر الغـــزل أســـلوبا رمزيّـــا حـــافلا

---

1) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة ،ص151.

2) ينظر:ص1من هذا البحث.

3) السابق : ص152.

4) عدنان حسين العوادي :الشّعر الصّوفي،ص260،نقلا عن(في التّصوف الإسلامي وتاريخه)ص90.

بالثّراء،يُلوّحون به على طريقتهم،إلى مجموعة ثابتة من المعاني الذّوقيّة،وقد أعطى الصّوفية هذا المعجم الخمري دلالات جديدة خرجت بالخمر إلى دائرة الرّمز الصّوفي»[1]،حيث وجد الصّوفية في الخمر المجرّدة،معادلا موضوعيّا للخمر المادّية،فهي تُحقّق لهم الوصول إلى الحضرة الإلهيّة،كون الخمر تُعبّرُ عن مرحلَةِ الحضور،كما يكشف لنا هذا التّوظيف الصّوفي للخمر، عن العلاقة بين الخمر المجرّدة و الحسّيّة،فهذه الأخيرة معروف أنّها«شرابٌ مُسكرٌ بسبب التّخمّر وبسبب تخديرها للوعي البشري،وأنّ الخمر المجرّدةَ باصطلاحِ الصّوفيّة هي ذوقُ المحبّةِ الإلَهيّةِ،والعلاقةُ بينهما علاقَةُ مُشابهَةٍ في الفعلِ النّاتج عنهما،لاَ في الماهيّة والتّكوين،إذْ إنّ فِعلَ شُرب الخمر المادّية عند الخمّار شابهَ ذوق المحبّة الإلَهيّة عند الصّوفي»[2]فلعلّ ذلك التّشابه بين الحالتين،هو الذي دفع الصّوفية إلى اختيار الخمر كرمز يُعبّرون بواسطتِه عن حالةِ الوجد الإلهي،فيغيبونَ عن ذواهم،لتتجلّى لهم أنوار الذّات الإلهيّة فيتحقّقُ لهم ما ظلّوا حياهم كلّها يُجاهدون لأجل نيله.

يقول أبو مدين شعيب مصوّرا تفاوت الشّاربين إزّاء التّجلّيات النورانية:

قُمْ ياَ نَديِمي إلى المُدامَةِ وَ اسقِنا   خَمْراً تُنِيرُ بِشُرْبِها الأَرْوَاحُ
أَو ماَ ترى السَّاقي القَديمَ يُديرُها   فكأَنَّهاَ فِي كَأْسِها الْمِصْبَاحُ
هِيَ أَسْكَرَتْ فِي الخُلْدِ آدَمَ مَرَّةً   فَكَسَتْهُ مِنْهاَ حُلَّةٌ وَ وِشاحُ
وَكَذاَكَ نُوحٌ فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ   وَ لَه بِذاكَ تَأنُنٌ وَنُواحُ
لَمَّا دَناَ موسىَ إلى تَسْماَعِها   أَلْقىَ عَصاَهُ وَكُسِرَتْ أَلْواَحُ
وكذاَ ابن مَرْيَمَ في هواَها هاَئمٌ   مُتَوَلّعٌ بِشَرَابِها سَيَّاحُ
وَ مُحَمَّدٌ فَخْرُ العُلَى شَرَفُ الهُدى   اخْتاَرَهُ لِشَرَابِها الفَتَّاحُ[3]

فأوّل خصّيصة يمكن أن نلاحظها في تعامل الشّاعر مع هذا الرّمز، هو استعانته بكلِّ عناصر الصّورة الخمرية،حيث وظّف «نفسَ الألفاظ التي نجدها في شعر الخمر الحسّيّة كالنّدمان،والحواني والدّنان..»[4]،وأنّ تفاوت الشّاربين في الخمر الحسّية من حيث درجات سَكرِهِمْ،كتفاوت الشاربين في الخمر المجرّدة،بل حتّى الأنبياء والرّسل عليهم السّلام يتفاوتون«أمام التّجلّيات الإلهيّة..نتيجة

---

[1] عاطف جودة نصر:شعر عمربن الفارض(دراسة في فن الشّعر الصوفي)ص131.

[2] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص100.

[3] الدّيوان :ص 67.

[4] عاطف جودة نصر:شعر عمربن الفارض(دراسة في فن الشّعر الصوفي)ص131.

الإلهيّة..نتيجة لتفاوت صفاء مجاليهم فآدمُ عليه السلام لم يُصبْ نصيبَه إلّا مرّة واحدةً،في عَالَم الخُلد قبلَ الهُبُوط،ونوحُ عليه السلام ذاقَ منها رُشَفًا في السّفينة،فظلّ بذلك يئنُّ ويَنُوح عَلَيها،وإبراهيمُ الخليلُ عبّ منها حتّى أضْحَى مُنادماً،بينما أُصيبَ موسى عليه السلام بالصَّعْقِ لَمّا تجلّى له ربُّهُ في الجبل،في حين ظلّ ابن مريمَ مُتولّعا بشرابِها،هائما في هواها سيّاحاً،غير أنّ الذّي اختاره العلَى لشرابِها،وكشف له الغطاء عنها كاملاً كانَ محمّدﷺ لكماله في صفاء مجلاه»[1].

فالخمر الصّوفي إذن هو محبّة الله تعالى،وبالتّالي فإنّ «المحبّةَ الإلَهيّةَ هي موضوعُ الإسكارِ،وهي البديلُ الخمريُّ الذي يسبّب النّشوة و الفرح الرّوحيّين و الصّوفي في حالة وجده بالمحبّةِ أو في حالة تجلّي الحقّ عليه بالمحبّة، يغمرُهُ فَيضٌ من اللّذّة الرّوحيّة تطغَى علَى كُلّ كيانه،ويستثيرُ الانتشَاءُ بها حركةً في الباطن لا يتمكّن من مدافعتها فتظْهر العربدة على الجوارح»[2]وقد يذهب بهم الوجد مذاهبَ شتّى،وينالُ منهم نيلاً عظيما فيلبسهم لبسا يغيب فيه الذّائق عن سوى الحضرة الإلهيّة،وهو في هذه الحال،قد يقول كلاما يُنكره في حال الصّحو،وقد اصطلح عليه الصّوفيّة بالشّطح وهو« عبارة مستغرَبَة في وصفِ وجْدٍ فاض بقوّته وهاج بشدّة غليَانه وغلبته،وبيان ذلك أنّ الشّطح في لغة العرب، هو الحركةُ. يُقال:شطحَ يشطَحُ إذا تحرّكَ»[3] حيث يتخطّى الصّوفيّ في حال شطحِه «الضوابط المرسومة،وتختلطُ عليه اللّغةُ،ويذهبُ وعيُه فيقول كلاما مُختلطًا »[4] .

إلاّ أنّنا لا نكاد نعثر على مثل هذا الشّطح في ديوان أبي مدين،إلّا في بعض موشّحاته،التي تتضمّن عرْبدةً وعشقًا وذكراً للمسرّات،إلاّ أنّ ذلك أيضا لاَ يُعدُّ شطحاً[5] لأنّ المراد بالشّطح «هو غالبا شهود الكثرة في الوحدة،مثل ما أثر عن أبي يزيد البسطامي أنّه كان يقول:(سبحاني ما أعظم شأني،وأنا الحق،وما في الجبّة إلاّ الله)وذلك لأنّ المعرفةَ عند الواصلين بمعناها الدّقيق هي التّوحيد والصّوفي لاَ يبلغ منزلة التّوحيد إلّا في حال السّكر،والسّكر يقتضي بالضّرورة الشّطح »[6].

والخمرة الصّوفيّة عند أبي مدين،-من حيثُ صفاتُها- ليست كالخمر الحسّيّة،فهي تتميّز بعدّة خصائص وميزات،كالقدم،والصّرف المحض،وعدم اشتقاقها من مصدر كالكرم مثلاً.

---

1) مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص101..

2) أمين يوسف عودة : تجلّيات الشّعر الصّوفي(قراءة في الأحوال والمقامات)،ص338.

3) أبو نصر السّراج الطّوسي: اللّمع،ص453.

4) أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة: ص176.

5) يُنظر:شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص103.

6) نفسه : ص103.

في حين أنّ الخمر الحسّيّة،ممزوجة والمزج يُنقص من شأنها ومفعولها في الشّارب،كما أنّها مُشتقّة من مصدر كالكرم أو التّمر أو غيرهما،كلُّ ذلك يَحطّ من شأنها،يقول أبو مدين واصفا خمرته:

أَدِرْهَـــا لَنَـــا صِـــرْفاً وَدَعْ مَزْجَهَـــا عَنَّـــا فَنَحْنُ أُنــَاسٌ لاَ نَـــرَى المَـــزْجَ مُـــذْ كُنَّـــا

وَغَنِ لَنَا فَالْوَقْــتُ قَــدْ طَــابَ بِاسْمِـــهاَ لأَنَّا إِلَيْهــا قَـــدْ رَحَلْنـــاَ بِـــــهاَ عَنَّـــا

إلى أنْ يقول:

هِيَ الخَمْرُ لَمْ تُعْرَفْ بِكَرْمٍ يَخُصُّهَا وَلَمْ يَجلُهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْرِفِ الدُّنّـــا

لَهَا كُلُّ رُوحٍ تَعْرِفُ العَهْدَ عَهْدُهَا وَفِي كُلِّ قَلْبٍ جَاهِلٍ لِلسِّوَىَمغْنَى

مُشَعْشَعَةٌ يَكْسُو الوُجُوهَا جَمَالُهَا وَفِي كُلِّ شَيْءٍ مِنْ لَطَافَتِهَا مَعْنَى[1]

فهي زيادة إلى قِدمها وصفائها وخلوصها، لم يُجلها راح و لم تَحْوِها دنان،فهذه الخمر الصّرف رمز للوصول بعد مجاهدة ومشاهدة ذات الحضرة الإلهيّة فهـــي حالـــة مـــن حـــالات الحـــضور في الحضرة[2]،ونقرأ من خلال تلك الأوصـــاف الـــتي أضـــفاها الـــشّاعر علـــى خمرتـــه العرفانيّـــة كوصفها«بالتّشعشع واللّطافة ورقّة الجوهر ،بأنّ المحبّة الإلهيّة نورانيّة في جوهرها لأنّ موضوعها نورٌ خالص ،بل إنّه نور الأنوار فلا عجب أن ينعكس سناها على سيماء العرفاء والمحـــبّين الإلهـــيّين»[3]

ويقول متحدّثا عن قدمها:

لَهَا القِدَمُ المَحْضُ الذي شُفعَتْ به بَقَاءً غَدَا يُفْنِي الزَّمَـــانَ وَلاَ يَفْنَـــى

يُعِيْدُ وَيُبْدِي فِعْلُـــهَا كُلَّ مُحْدَث وَكُلَّ قَدِيمٍ، فَهْيَ قَدْ حَازَتِ المَعْنَى

أَذَاكِرَهَا قِفْ عِنْدَ حَدِّكَ وَاقِفًـــا بِعَقْلِكَ،عَمَّا حَيَّـــرَ العَقْلَ و الذِّهْنَا[4]

ورد لفظ الخمر في القصائد المدروسة من ديوان أبي مدين شعيب،في أربعة عشر بيتا من مجمـــوع الأبيات،دون عدّ الخمريّة،حيث ورد في سياقات مختلفة ،مُعظمها مرتبط بالغزل الإلهي،أمّا خمريتـــه وهي من أطول قصائده، حيث بلغت خمسين بيتا تناول فيها الخمر مـــن شـــتى جوانبها،كـــذكر صفاها،مصادرها،أوانيها..

---

1) عاطف جودت نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص359.

2) يُنظر هامش : العالم الرّباني سيدي أبومدين شعيب،محمد الطاهر علاّوي،ص137.

3) عاطف جودت نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية، ص364/363.

4) نفسه : ص359.

ويندرج تحت رمز الخمر ما علاقاته (المدامة و الشّرب و السّكر)،أمّا ما ينضوي تحت معجم المُدام في قصائده ،قوله:

01 وَ **الكَأْسُ** تَرقُصُ وَ**العَقَــارُ** تَشعْشَعَتْ   وَالجَـــوُّ يَضْحَـــكُ و الحَبِيْبُ يُـــزَارُ

02 وَالعُـــودُ عَادَاتُ الجَمِيْلِ وَ كَأْسُنَـــا   **كَأسُ الكِيَـــاسَةِ** وَ **العُقَـــارُ وقَـــارُ**

03 سَقَانِي الهَوَى **كَأْساً** مِنَ الحُبِّ صَافِيًا   فَيَا لَيْتَ لَمَّـــا سَقَانـــي سَقَـــاكُمُ

04 قُمْ يَاَ **نَديــــمي** إلى **المُدامَةِ** وَ اسْقِنا   **خَمْـــراً** تُـــنيرُ بِـــشُرْبِـــها الأَرْوَاحُ

05 أَو ماَ ترى **السَّـــاقي القَديمَ يُديرُها**   فكأَنَّهاَ في **كَأْسِــــــها** الْمِـــصْبَاحُ

06 **هِيَ** أَسْكَـــرَتْ فِي الخُلْدِ آدَمَ مَـــــرَّةً   فَكَسَتْهُ مِنْهَا حُــــــلَّةٌ وَ وِشاحُ

07 وبشُرْبِها أَضْحَـــى الخَليلُ مُنَـــادمًـــا   **فَعُهُودُهَا** عنْـــدَ الإِلَهِي صِحَـــاحُ

08 لَمَّا دَنَاَ مـــــــوسىَ إلى **تَـــسْمَاعِهَا**   أَلْقىَ عَصَاهُ وَكـــــــسُرَتْ أَلْـــوَاحُ

09 وكذاَ ابن مَرْيَـــــمَ **في هواها** هـــائِمٌ   مُتَوَلِّعٌ بِشَرَابِــــــــــــها سَـــيَّاحُ

10 وَ مُحَمَّدٌ فَـــخْرُ العُلَى شَرَفُ الهُدى   إخْتَارَهُ لِشَرَابِــــــــــــها الفَتَّاحُ[1]

11 أَدرْها لَنَا **صِرْفاً** و دَعْ مَزْجَها عَنَّـــا   فَنَحْنُ أُنَاسٌ لاَ نَرَى **المَزْجَ** مُذْ كُنَّـــا

12 هِيَ **الخَمْرُ** لَمْ **تُعْرَفْ بِكَرْمٍ** يَخُصُّهَا   وَلَمْ يَجلُهَا رَاحٌ وَلَمْ تَعْـــرِفِ الدُّنّـــا

13 لَهَا **القِدَمُ المَحْضُ** الذي شُفِعَتْ بِـــهِ   بَقَاءً غَدَا يُفْنِي الزَّمَـــانَ وَ لاَ يَفْنَى[2]

أمّا ما علاقته الشّرب و السّكر،فينضوي تحت معجمه قوله:

01 فَـــإنَّا إِذَا طِبْنَـــا وَطَابَتْ عُقُـــولُنَـــا   **وَخَـــامَرَنَـــا** خَمْـــرُ الغَرَامِ **تَهتَّكْنَـــا**

02 فَصُنْ سِرَّنَـــا فِي **سَكْرِنَا** عَنْ حَسُودِنَا   وَإِنْ أَنْكَرَتْ عَيْنَاكَ شَيْئًا فَسَامِحْنَـــا

03 فَلَا تَلُمِ **السَّكْرَانَ** فِي **حَالِ سَكْـــرِهِ**   فَقَدْ رُفِعَ التَّكْلِيفُ فِي سَكْرِنَـــاعَنَّـــا[3]

04 ظَـــــهَرَتْ لِـــي بِجَمَـــــالٍ   **فَشُـــــرْبِـــي** زَادَ وَ **عَـــــــلَّا**[4]

---

1) الدّيوان : ص63 ،64، 67.

2) عاطف جودت نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص359.

3) الدّيوان : ص60.

4) الدّيوان : ص62

05 وَ **شَـــرَابُنَا** مِنْ لُطْفِهِ وَ غِنَـــاؤُنـــاَ نِعْـــمَ الحَبِيْبُ الوَاحِـــدُ القَهَّـــــارُ[1]

06 هِيَ **أَسْكَـــرَتْ** في الخُلْدِ **آدَمَ** مَـــرَّةً فَكَسَتْهُ مِنْهاَ حُـــــــــلَّةٌ وَ وِشاحُ
07 وَكَذَاكَ **نـــوُحٌ** فِي السَّفِينَةِ **أَسْكَرَتْ** وَ لـــه بِذاكَ **تَأنـــــــــــنٌ وَنُواحُ**
08 وَبِشُرْبِهَـــا أَضحَى **الخَلِيْلُ مُنَـــادمًا** فَعُهُودُهَا عِنْـــدَ الإِلَهِي صِحَـــاحُ
09 وكذاَ ابن مَرْيَـــــمَ في هواَها هـــَائمٌ **مُتَوَلّـــعٌ بِـــشَرَابِـــها ســـيَّاحُ**[2]

وإذا ما رحنا نقتفي أثر ألفاظ هذين المعجمين*،نجد أنّ الشّاعر وظّف من المفـــردات مـــا يتّصل بأسماء الخمر وقد ذكر منها على سبيل المثال (المُدامة،العُقَار،الخمر،الكرم،الرّاح)،ومفـــردات أخرى تتّصل بآنياها مثل قوله(الكأس ،الدّنـــان،الأباريق..إلخ)،وألفاظ أخـــرى تخصّ أوصـــافها مثل (المزج،الصّرف،القدم المحض،الصّفاء..إلخ)،ومفـــردات تتّـــصل بالـــشّاربين المعـــاقرين لهـــا مثل(النّدمان،الخمّار،السّاقي،المُدير).ومن خلال هذا التّوظيف الواعي للخمر وكـــلّ مـــا يتعلّـــق بها،يجعلنا نقول أنّ الخمر صارت«من أهم الموضوعات المُتكرّرة في شعر الصّوفيّة عمومـــا وعنـــد الواصلين منهم خصوصا،وهي تُجسّد بتكرارها معادلا موضوعيّا دالاًّ على معاني الحضور الصّوفي، ولذلك فهي أهمّ موضوعة من موضوعات قسم بُعْدِ الحضور في شعر الحـــب الإلهـــي»[3].لـــذلك استعان بها المُتصوّفة لوصف حالتهم التي تُشبه في بعض جُزئيّاها،حالة السّكران المُعربد،وذلك طبعًا بعد« قطْعِ دلالة الخمر وألفاظها عن أصولها الأولى ووضعها في سياق تجربته الصّوفيّة ممّا جعلـــها تحملُ دلالاتٍ جديدة لا تدل على الخمر الأرضيّة،ولا إلى السّكر الحقيقي أو الواقعي وإنّما تفيض بِوجْد الصُّوفي و تُشير إلى ما أصَابهُ من اختلاطِ الوعْي وغيابِ العقل»[4] لذا فإنّ دلالة رمز الخمـــر في الشّعر الصّوفي مختلفة.وتكمن جمالية توظيف رمز الخمر أكثر، في تلك الصّورة الـــتي يكـــون عليها شّارب الخمر الحسّية، فكما أنّ مُعاقريها يتفاوتون في شُربهم ومن ثمّ في ســـكرهم،فكذلك الصّوفية فهم«على درجات مُتفاوتة إزّاء التّجلّيات الإلهيّة،وذلك بحسب قصر باعهم أو طولـــه في التّجربة الصّوفيّة،إذْ منهم السّالك المبتدئ ومنهم الواصل المُنقطع الـــذي لا تتكـــرّرُ الـــواردات و

---

[1] الدّيوان : ص63.

(*) اهتديت في التقسيمات المعجمية،بتقسيم د/مختار حبار في دراسته لشعر أبي مدين شعيب،وقد أوردت الألفاظ في سياقها.

[3] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل)،ص108..

[4] السابق : ص101.

الخواطر الإلهيّة عليه إلا لَماماً ،ومنهم المحقّق للوصول المُداوِم علَى الكُشوفات»[1] إذاً لتقارب تلك الأحوال،وَرَدَ الصّوفيّةُ مَعِينَ شعرِ الخمرِ العربي،فوجدوهُ صافياً رائقاً مُستساغًا،وكان إمامُهم في ذلك "أبا نوّاس".

ودلالة رمز الخمر– كما سبقت الإشارة – مُرتبط عند أبي مدين شعيب،وعند غيره من شعراء التّصوّف بالحب الإلهي،وبالتّالي فهو على صلةٍ وطيدة بالغزل الإلهي،فهو يدل على أنّ «الخمر في شعر الصّوفيّة مجرّد تَلْويح إلى معانٍ خاصّة تدور على المحبّة الإلهيّة و العرفَان الصّوفي،ووصْف أحوال الوجد الرُّوحي»[2] ،ولعلّ ما يُؤكّد ذلك ويُترّل الخمر الصّوفي مترلة الرّمز والمجاز والإشارة،هو وصف أبو مدين«الخمر الصّوفية بأوصاف لا تنطبق على الخمر المادّية الماجنة وذلك مثل صفة القدم المحض الذي لا قبْلَه قَبْلٌ،ولاَ بَعْدهُ بَعدٌ..ومثل صفة الصّرف والنّقاء وعدم المزج وغيرها من الصّفات»[3] .

لقد كان لاستلهام الموروث الخمري في الشّعر العربي، من طرف الصّوفية دور مُهمٌ في التّعبير عن أحوالهم،والكشف عن مواجيدهم،وشدّة تعلّقهم بالذّات الإلهيّة.

2)– دلالة رمز المرأة:

يُعدّ موضوع الغزل الإلهي ،الرّكيزة الأساسيّة التي تدور حولها القصيدة الصّوفيّة،فالشّاعر الصّوفيٌّ بتناوُله موضوع الحب الإلهي ،يطمح في الأخير إلى الوصول للتّجلي،الذي قد يحدث للسالك الواصل إلى أعلى المقامات،وقد لا يحدث لموانع كثيرة،فيظل السّالك يجاهد إلى أن يحدث ذلك.لذا يمكن القول أنّ موضوع الغزل في القصيدة الصوفيّة – وعلى عكس الرّموز الأخرى– يجمع البُعْدَينِ ،(بُعدُ الحضورِ،وبُعدُ الغيابِ).

أهاب الصّوفيّة بالمرأة كرمز للجمال الأرضي المطلق ،مُعبّرين من خلال هذا الرّمز عن حُبّهم وتعلّقهم بالذّات الإلهيّة،وبالتّالي فالغزل الصّوفي «غزلٌ بتجلّيات عديدة لحقيقةٍ واحدة،وبأسماء مُختلفة لُمسمًّى واحد،فضلاً عن كون هذا الغزل رمزا وتلميحا للأسرار الصُّوفيّة الشّاطحة،وحيلةٌ فنّيّةٌ لوصْف حُبِّ العبد لربّه،وصْفاً أدبيًّا يُحاكي الشُّعور الذّاتي للعبدِ وفرديتِه»[4]،فاستْلهمَ الشّعراء

---

1) عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص378.

2) مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل): ص 208.

3) السابق : ص208.

4) وَضْحى يُونس : القضايا النّقديّة في النّثر الصّوفي،ص 112

الصّوفيّة – وكما في رمز الخمرة – كثيرا من شعر الغزل العربي عامّة،وبخاصّة الشّعر العذري،فكان أئمّتُهم في ذلك(مجنونَ ليلى و قيسَ لُبنى و كُثيِّرَ عزّة) وغيرَهم من مجَانين الحُبِّ وعُقَلائه.

وبعيدا عن ذلك التّقسيم الذي عرفه هذا الموضوع بخصوص التّسمية،غزلٌ أم تشبيب أم نسيب،اتّخذ المُتصوِّفةُ مِنَ القصيدةِ الغزليّة التقليديّةِ الوسطيّة، التي تُزَاوِج في موضوعيّة، بين الوصف المادّي و المَعنوي لمحاسن المرأة ومفاتنها،اتّخذوا منها قالبا يُصوِّرون من خلاله وجْدَهم وعشقَهم للذّات العليا.وهذا الاستلهام الصّوفي للشعر الغزلي العربي،لا يتجاوز الحال أي حالة الحب والعشق الشّديدين التي يكون عليها المُحب وشعوره اتجاه من يُحب فالصّوفيّةُ أثناء « توجُّههم للذّات العليا ومُناجَاتها و ندائها و التّعلّق بها،يتجَاوزون علاقةَ العابِد بالمعبود والمخلوق بالخالق إلى علاقة العاشق بالمعشوق،بحيث تكون رغبة الاتّصال و التّشوّق له، أمْرًا يَغلِب على الصّوفي حتّى يغلق كُلَّ المنافذ أمَامَه وحتّى يترك كلّ ما عدا المحبوب ،من أجل أنْ يْخلص له وحده »[1]وهم في ذلك كُلّه يخالفون العشق الأرضي،على اعتبار أنّ حُبّهم وعشقهم هو لله وحده.

شقَّ أبو مدين شعيب لنفسه من موضوع الغزل،طريقا سالكا يبغي بارتياده الوصول إلى ما ظلّت قُلوب الصّوفيّة تخفق لأجله،ونفوسُهم تهفوا للوصول إليه وهو التّجلي الإلهي.و لم يَشذَّ أبو مدين في هذا الموضوع عن غيره من الشّعراء الصّوفيّة،فوظّف مُعجما لغويّا يظمُّ مُعظم ألفاظ الحبّ المُتداولة بين الشّعراء،فموضوع الحب الإلهي – وكما سبق ذكره – يُسيطر على مُعظم قصائده،وعموما فإنّ المحبّة الإلهيّةَ أصبحت« أكثر مواضيع الصّوفيّة شاعريّة،كإحساسٍ وتعبير،فهي لا تُعبّر عن حالةِ وَجْدٍ وحسْب،بل هي طريقَةُ وُصول تُلغي الوَسائلَ الأخرَى كالمُجاهدَة و التَّوكّل والذّكر..إلخ بنوعٍ من التّوجّه المباشر تكون عاقبته الحدس أو الإشراق،فالمَحبّةُ تَصَوّف موضوعا وطريقا و سُلوكا»[2] .

ولعلّ أوّل ما يشدّ انتباهنا في شعر أبي مدين،أنّه لم يُوظِّف المرأة توظيفا مباشرا،أيْ بذكر اسمٍ مُؤنّثٍ ذكراً صريحا كما فعل (ابنُ الفارضِ أو ابن عربي)،فلا نكاد نعثر على اسمٍ لأنثى في قصائده الغزليّة إلاّ في موضِعَيْن اثنين من نونيّته(الخمريّة)،واسمٍ في موضع آخر،يقولُ:

تَقَوَّلَ نَاسٌ قَدْ تَمَلَّكَهُ الهَوَى   أَجَلْ لَسْتُ فِي **لَيْلَى** بِأَوَّلِ مَنْ جُنَّ
خَفَيْتُ بِهَا عَنْ كُلِّ مَا عَلِمَ الوَرَى   وَ أُظْهِرُ **لُبْنَى** وَ المُرَادُ سِوَى لُبْنَى

---

[1] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة: ص155.

[2] نفسه : ص156،نقلاً عن جورج كتّورة:التّصوّف ولغة الرّمز،مجلّة الباحث، ع/17بيروت،أيّار/حزيران1981ص106.

وَإِنِّي كَمَا شَـــاءَ الغَـــرَامُ مُـــوَحِّـــدٌ   وإنْ مِلْتُ تَمْوِيْهًـــا إِلَى الرَّوْضَةِ الغَنَّا
يُذَكِّـــرُنِي مَـــرُّ النَّسِيـــمِ بِعُرْفِـــهَا   وَيُطْرِبُنِي الحَـــادِي إِذَا بِاسْمِهَا غَنَّـــى
وَلاَ عَجَبٌ مِنِّي الحَنِينُ وَذُو الهَـــوَى   إِذَا شَاقَـــهُ شَـــوْقٌ إِلَى قَصْدِهِ حَنَّ[1]

ورد في هذا الجُزء ذكر(ليلى ولبنى)،وفيما عدا هذه المواضع الثلاثة ،لا نكاد نجد ذكرا لأنثى،بـــل وظّف الشّاعر ألفاظاً بـــصيغ مُختلفـــة ،مـــن معجـــمِ الحـــبّ تـــدلّ علـــى محبوبـــه. مثـــل قوله:(الحبيب،الأحباب،خلٌّ،مُحبّ،محبوب،مُتلفي..إلخ)،أو يـــشير إلى محبوبـــه بضمير،كـــضمير المخاطب أو الغائب،دون أن يُصرّح باسمه «بل اكتفى باستعارة المحتوى الانفعالي للألفـــاظ،وقَطَع علاقَتَها بالمَرأة،في تطويرٍ دلالي بارز في مسيرة الشّعر الصّوفي»[2].

شبّه الشّاعر نفسه في الأبيات السّابقة بالمجنون،في قوله: أَجَـــلْ لَسْتُ فِي لَيْلَى بِأَوَّلِ مَنْ جُنَّ. حيث صار الجنون مقياسا دالاًّ على مدى حُبِّ الصّوفي وعشقه للذّات العُليا،ويقول في مقطوعـــة أخرى من أربعة أبيات:

طَـــالَ اشْتِيَـــاقِي وَ لَا خِلٌّ يُؤَانِسُنِي   وَلَا الزَّمَـــانُ بِمَا نَهْـــوَى يُوَافِينِـــي
هَذَا الحَبِيْبُ الذِي فِي القَلْبِ مَسْكَنُهُ   عَلَيْهِ ذُقْتُ كُـــؤُوسَ الذُّلِ و المِحَـــنِ
عَلَيْـــهِ أَنْكَرَنِي مَنْ كَـــانَ يَعْـــرِفُنِي   حَتَّى بَقَيـــْتُ بِلاَ أَهْـــلٍ وَلاَ وَطَـــنِ
قَالُوا جُنِنْتَ بِمَنْ تَهْـــوَى فَقُلْتُ لَهُمْ   مَـــا لَذَّةُ العَيْـــشِ إِلَّا لِلْمَجَـــانِينِ[3]

تبدو لنا هذه المُقطّعة وكأنّها غزلٌ كغزل العذريّين،استوحى الشّاعر فيها تجرُبة المجنون"قـــيس بـــن الملوّح"- على الرّغم ممّا قيل فيه من وجودٍ حقيقي أو عدمه – استوحى فيها مـــا عانتْـــه تلـــك الشّخصيّة من فراق وشوق وتبدّل حال وتيه وبقاءٍ بلا أهل ولا وطن..«ولعلَّ تحوّل شخصيّة "قيس بن الملوّح" في الأدب الصّوفي إلى شخصيّة ذات طابع جنوني، يُظهر لنا الصّلةَ الوثيقَةَ بين الغـــزل العذري و الحب الصّوفي، حيث لم يكن للمجنون في الأصل معنىً سِوى التّعبير عن استغراق قيس في عاطفته وطغيان هذه العاطفة على جوانب شخصيّته»[4].

1) عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص168.

2) أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفيّة: ص157.

3) الديوان : ص66.

4) عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص118.

يقول قيس بن المُلوّح مصوّرا عشقه لليلى واستعذابه كُلَّ شيء في سبيل حبه لها:

أُحبُّكِ يَا لَيْلَــى مَحَبَّةَ عَاشِـــــقٍ عَلَيْـــــهِ جَميعُ المُصْعَبَاتِ تَهُـــــونُ
أُحبُّكِ حُبًّــا لَــوْ تُحبِّينَ مِثْلَـــــهُ أَصَــابَكِ مِنْ وَجْــدٍ عَلَيَّ جُنُـــونُ
أَلاَ فَارْحَمِـــي صَبًّا كَئِيبًــا مُعَــذَّبًا حَرِيقُ الحَشَـا مُضَنّى الفُؤَادِ حَــزِينُ
قَتِيــلٌ مِـــنَ الأَشْـــوَاقِ،أَمَّا نَهَـارُهُ فَبَــاكٍ، وَ أَمَّــا لَيْلُــهُ فَأَنِيـــــنُ
يَــا لَيْتَ أَنَّ المَوْتَ يَــأْتِي مُعَجَّـــلاً على أَنَّ عِشْقَ الغَــانِيَاتِ فُتُـــونُ[1]

فكما استعذب العذريّون وعلى رأسهم المجنون،الألم و المعاناة و القسوة على أنفُسهم في سبيل مَنْ يُحبّون،استعذب المُتصوّفة الأمر نفَسهُ، لكن في سبيل رضا الله ونيل قربه.

يقول أبو مدين شعيب مُعبّرا عن شدّة ما يُقاسيه من لوعة الحبّ وقسوة الجفا:

أَتَيْتُ لِقَــاضِي الحُبِّ قُلْتُ أَحِبَّتِـــي جَفَونِي،وَقَالُوا أَنْتَ فِي الحُبِّ مُدَّعِي
وَعِنْدِي شُهُـــودٌ لِلصَّبَابَــةِ وَ الأَسَا يُزَكُّونَ دَعْـــوَايَا* إِذَا جِئْـــتُ أَدَّعِي
سُهَادِي وَ وَجْدِي و اكتِئَابِي وَلَوعَتِي وَشَوقِي وسُقْمِي واصْفِرَارِي وَأَدْمُعِي
وَمِنْ عَجَـــبٍ أَنِّـــي أَحِـــنُّ إِلَيْـــهِمُ وَ أَسْأَلُ شَـــوْقًا عَنْهُمُ وَ هُمُ مَعِي[2]

فالشّاعر يُقدّم لمحبوبه أدلّة على صدق حُبّه،وما تلك البراهين التي تدلّ على قوّة عاطفته إلاّ براهين جسميّة متمثّلة في (السّهاد و الاكتآب و اللّوعة و الشّوق والسّقم و الاصفرار وكثرة البكاء).

ومن الضمائر التي وظّفها الشّاعر في شعره الغزلي،ويُشير بهـا إلى مـن يُحـب،(كـاف الخطاب)،كقوله في هذه الأبيات مُعاتبا ومُعبّرا عن ألمه من جفاء محبوبه وهجره له:

قَــدْ زَادَ فِيكَ مِنَ الغَــرَامِ تَلَهُّفِـــي فَـــإِلَى مَتَى هَذَا الجَفَــا يَا مُتْلِفِـــي
فِي القَلْبِ نِيْرَانُ الجَفَــا قَدْ أُشْعِــلَتْ فَمَتَـــى بِوَصْلِكَ نَــارُ قَلْبِي تَنْطَفِـــي
وَ إِلَى مَتَى هَذَا التَّجَنِّـــي وَ القِلَـــى فَعَسَى المُعَنَّـــى مِنْ وِصَالِكِ يَشْتَفِي[3]

---

[1] ديوان مجنون ليلى : شرح د/ يوسف فرحات،دار الكتاب العربي،بيروت،ط4،1999،ص185.

[2] الدّيوان : ص60.

(*) الألفاظ (دَعْـــوَايَا، اكتِئَابِي، الأَسَا)وردت على هذا الشّكل في الدّيوان.

[3] محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص156.نقلا عن:المجموعة النّبهانية في المدائح النّبويّة ج/2 ص379/380.وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

فنراه هنا يخاطب محبوبه بتوظيف ضمير المخاطب، في قوله(فيكَ،وَصْلكَ، وصَالِك)،لنؤكّد على أنّ قصائده الغزليةَ مُعظَمَها تَنحُو هذا المنحَى، أي بدون ذكر صريح للفظ الأنثى،فكأنّه يتّجه بخطَابــه الغزلي مُباشرة «إلى الذّات العُليا كاشفا عن حُبّه ووجده من غير وسائل رمزيّة»[1]،على عكس مـــا كان شائعا في بدايات شعر الحب الإلهي،من ذكر للحبيب وبوح باسمه الصّريح ،كما فعلت(رابعَةُ العدويّةُ،و ذُو النّون المصريّ)وغيرهما من المتقدّمين ،لكنّ أبا مدين آثرَ،كما آثر غيرُه من المُتصوّفة «عدم تجسيم الرّمز واكتفوا بالاسمِ أو ما ينوب دلاليّا عن العنصر الأنثوي،مُصعِّدين رمزهم بهـــذا الأسلوب إلى مُستوى دلالي يفوق المرأةَ نفسَها،ويتعالى عن عنصر الأنوثَةِ المُقيَّدِ بِها»[2].

وكما تحوّلت دلالة المرأة في القصيدة الصّوفية،تحوّلت معها«لفظة (الحب) إلى مُصطلح صوفي لــه دلالة خاصّة تختلف عن دلالتها العامّة المعروفة في سياق شعر الغزل،ولكنّها تظلّ مُتّصلة بالحقـــل الذي اشتُقّت منه مُتأثّرة بأساليبه ومعانيه»[3] .

يقول أبو مدين من الطّويل في مُقطّعة من أربعة أبيات،مصوّرا شوقه للحبيب:

أُحِبُّ لِقَاءَ الأَحْبَابِ فِي كُلِّ سَاعَــةٍ   لِأَنَّ لِقَـــاءَ الأَحْبَابِ فِيـــهِ المَنَافِــعُ
أَيَـــا قُــــرَّةَ العُـــيُونِ تـــاللَّهِ إِنَّنِــــي   عَلَى عَهْدِكُمْ بَاقِي وَ فِي الوَصْلِ طَامِعُ
لَقَـــدْ نَبَتَتْ فِي القَلْبِ مِنْكُمْ مَحَبَّــةٌ   كَمَا نَبَتَتْ فِي الرَّاحَتَيْـــنِ الأَصَـــابِعُ
حَــــرَامٌ عَلَى قَلْبِـــي مَحَبَّـــةُ غَيْرِكُمْ   كَمَاحُرِّمَتْ عَنْ مُوسَى تِلْكَ المَرَاضِعُ[4]

كما يلاحظ أيضا أنّ المعجم اللّغوي للرّمز الغزلي في القصائد المدروسة،يندرج كلُّه في بُعد الغياب،و لم أُحصِ في تلك القصائد سوى قصيدة واحدة يُمكن إدراجها في بُعد الحضور* ،علـــى اعتبار أنَّ الرّمز الغزلي يجمع البعدين،في حين يمثّل رمز الخمرة – في العادة – بُعْد الحضور،ويُمثّـــل -كما سيأتي – رمزُ الطّلل و الرّحلة بُعدُ الغيَاب.

وَعلى كلّ، فإنّ الرّمز الغزلي ورد ذكره في إحدى عشر قصيدة من مجموع القصائد المدروسة،البالغ عددها ستّةٌ وعِشرُون بين قصيدةٍ و مقطّعة،أي بنسبة (42%)،بينما وردت الألفاظ الدّالة على معجم

[1] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة: ص157.

[2] أمين يوسف عودة : تجلّيات الشّعر الصّوفي(قراءة في الأحوال والمقامات)،ص327.

[3] أماني سليمان داود : الأسلوبية والصوفيّة، ص158.

[4] الدّيوان : ص64.

(*) أدرج د/مختار حبّار في دراسته عن أبي مدين،معظم الموشّحات والأزجال في بُعْدِ الحضور،وهي لا تدخل في نطاق بَحْثي.

الغزل وما في حكمه،في إحدى وأربعين موضعا من مجموع سبعة وتسعين بيتا هي مجموع أبيات القصائد التي تناولت الرّمز الغزلي،أي بنسبة(26.94%)من مجموع أبيات الديوان،البالغ عددُها ستين وثلاثمائة بيتا. وهذه النسبة مرتفعة نوعا ما، وهذا ما يُفسر رواج شعر الحب الإلهي عند أبي مدين شعيب،ونظرا لكثرة مواضع هذا المعجم، رأيت أن أقدم منه عيّنة كما وردت في أبياتها ليكون معناها ظاهرا،بحيث تُشكّل الكلمات المكتوبة بخطٍّ عريض ذلك المعجم،والأبيات من قصائدَ مختلفة.يقول أبو مدين:

01 تَضِيقُ بِنَا الدُّنيَا إِذَا غِبْتُمُ عَنَّا ... وَتَذْهَبُ **بِالأَشْوَاقِ** أَرْوَاحُنَا مِنَّا
02 نَمُوتُ بِبُعْدِكُم وَنَحْيَا بِقُرْبِكُمْ ... وَإِنْ جَاءَنَا عَنْكُمْ بَشِيرُ **اللِّقَا** عِشْنَا
03 يُحَرِّكُنَا ذِكْرُ الأَحَادِيثِ عَنْكُمُ ... وَلَولاَ **هَوَاكُمْ** فِي الحَشَا مَا تَحَرَّكْنَا
04 **تَيَّهْتُمُونِي** فِي بَدِيعِ **جَمَالِكُمْ** ... وَلَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الهَوَى أَيْنَ مَوضِعِي
05 أَتَيْتُ لِقَاضِي الحُبِّ قُلْتُ **أَحِبَّتِي** ... **جَفَونِي** وَقَالُوا أَنْتَ فِي الحُبِّ مُدَّعِي
07 وَعِنْدِي شُهُودٌ **لِلصَّبَابَةِ** وَ الأَسَا ... يُزَكُّونَ دَعْوَايَ إِذَا جِئْتُ أَدَّعِي
08 **سُهَادِي وَوَجْدِي وَاكْتِئَابِي وَ لَوْعَتِي** ... **وَشَوْقِي وسُقْمِي وَاصْفِرَارِي وَأَدْمُعِي**
09 تَذَلَّلْتُ فِي البُلْدَانِ حِينَ **سَبَيْتَنِي** ... وَبِتُّ بِأَوْجَاعِ الهَوَى أَتَقَلَّبُ
10 فَلَو كَانَ لِي **قَلْبَانِ** عِشْتُ بِوَاحِدٍ ... وَ أَتْرُكُ قَلْبًا فِي هَوَاكَ **يُعَذَّبُ**
11 تَسَمَّيْتُ **بِالمَجْنُونِ** مِنْ أَلَمِ الهَوَى ... وَصَارَتْ بِي الأَمْثَالُ فِي الحَيِّ تُضْرَبُ
12 فَيَا مَعْشَرَ العُشَّاقِ **مُوتُوا** صَبَابَةً ... كَمَا مَاتَ **بِالهِجْرَانِ** قَيْسٌ مُعَذَّبُ
13 لَوْلَاكَ مَا كَانَ **وُدِّي** ... وَلَا مَنَازِلُ لَيْلَى
14 ظَهَرَتْ لِي **بِجَمَالٍ** ... فَشُرْبِي زَادَ وَ عَلَا
15 وَلِذِكْرَاهُمْ تَسِيحُ **دُمُوعِي** ... كُلَّمَا اشْتَقْتُ بُكْرَةً وعَشِيَّا
16 وَهَنَ العَظْمُ **بِالبِعَادِ** فَهَبْ لِي ... رَبِّ بِاللُّطْفِ مِنْ لَدُنْكَ وَلِيَّا
17 قَدْ فَرَى قَلْبِي **الفِرَاقُ** وَ حَقًّا ... كانَ يَومُ الفِرَاقِ شَيْئًا فَرِيَّا
18 أَيَا قُرَّةَ العُيُونِ تَاللَّهِ إِنَّنِي ... عَلَى **عَهْدِكُمْ** بَاقِي وَ فِي **الوَصْلِ** طَامِعُ
19 حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي **مَحَبَّةُ** غَيْرِكُمْ ... كَمَاحُرِّمَتْ عَلَى مُوسَى تِلْكَ المَرَاضِعُ
20 **وَيَجْمَعُنَا** الدَّهْرُ الذي **حَالَ بَيْنَنَا** ... وَيَحْظَى بِكُمْ قَلْبِي وَ عَيْنِي تَرَاكُمُ
21 أَمُرُّ عَلَى الأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ ... لَعَلِّي **أَرَاكُمُ** أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمُ

22 **سَقَانِي** الهَوَى كَأْسًا مِنَ الحُبِّ صَافِيًا   فَيَــا لَيْتَــهُ لَمَّا سَقَــانِي سَقَــاكُمُ
23 لَأُجَــدِّدَنَّ **نيَــاحَتِي** بسيَــاحَتِــي   أَسَفًــا عَــلَى ذَاكَ المَقَامِ وَ مَا حَوَى
24 طَالَ اشْتِيَاقِي ولَا **خِــلٌّ يُــؤَانِسُنِي**   وَلَا الزَّمَــانُ بِمَــا نَهْــوَى يُــوَافِيْنِي
25 هَذَا الحَبِيْبُ الذِي فِي القَلْبِ مَسْكَنُهُ   عَلَيْــهِ ذُقْتُ كُؤُوسَ **الذُّلِّ وَ المِحَــنِ**[1]

هذه إذا،بعض المواضِع التي وردت فيها مفردات غزليّة،رأيت-كما سبق أن ذكرت – تقديمها في مواضِعِها حتَّى تَبْرُزَ دَلَالَتُهَــا،وهذا المعجم الغزلي يندرج كُلُه في بُعْدِ الغياب.

أمّا في بُعد الحضور،فلم أجد سوى موضعٍ في قصيدة واحدة،في قوله:

01 **أَتَــانِــي** زَمَــانِي بِمَــا **أَرْتَضِــي**   فَبِــاللَّهِ يَــا دَهْــــرُ لَا تَنْقَضِــــي
02 **سَقَــانِي** بِكَأْسِ الهَــوَى شَــرْبَــةً   **فَشَاهَدْتُ** فِــي الكَأْسِ نُورًا يُضِيء[2]

إنّ أبرز ما يمكن ملاحظته في هذا المُعجم ،هو أنّ لُغتَه غزليَّــةٌ محضة مُشكّلة من القاموس اللُّغوي الذي اعتاد شعراء الغزل استعماله عند تعبيرهم عن الحب الإنساني،مع فارق فاصل في كون لغــة الصّوفي تتّسم بالرّمزية والمجاز،ومع ذلك تظل تلك اللّغة«مُحتفظة بدلالتها الوضعيّة في الاســتعمال اللّغوي المعياري،وفي الوقت نفسه تدلّ دلالة ثانويّة مُصاحبة للدّلالة الوضعيّة على ســبيل الرّمــز والمجاز،وذلك لأنّ العلاقة بين الحب الإنساني و الحب الإلهي علاقة تشاكل وتشابه»[3].

كما نُلاحظ على ذلك الحقل شيوع الألفاظ التي تدلّ على الألم و الحرقــة و الــشّوق و البعــاد والأسى و الحزن والبكاء..إلخ،«وكأنّ هذا الطّقس البكائي الدّامع من لوازم الحب الصّوفي ومــن ضروراته،كما تشفّ هذه الحاله عمّا يُشبه اختلاط اللّذة بالألم،وكأنّ المحب الــصّوفي يُفــضّل ألم الحب على أيّة نعمة من نِعَمِ الدُّنيا»[4]. كما التزم أبو مدين شعيب في غزله الصُّوفي ،بلغة شــعراء الغزل لكن دون تقيّد صارمٍ بِصوَرِهم وأَخْيِلَتِهم،بل في « لُغةِ أبي مدين الشّعريّة تحويرٌ لكثير مــن

[1] الدّيوان: ص59 ،60، 61، 62، 64، 66،65.

[2] محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص161.

[3] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل): ص194.

[4] أماني سليمان داود: الأسلوبية والصوفيّة: ص163/164.

الصّور الشّائعة والتراكيب المُتدَاولة،والأساليب الموروثة بوصْفِها نمطاً تعبيريًّا مُــستَقِرًّا »[1]،ونظفــر بذلك في شعره الذي يتّحد فيه الرّوحي المجرّد مع الطّبيعي المادي الملموس.

3)- دلالة رمز الطّلل و الرّحلة:

ظلّ الطّلل في القصيدة العربيّة الجَاهليّة هاجسا للشّاعر،يستوقفه في مطالع قصائده،إذْ من خلال تلك الرّبوع المندثرة،والرّسوم الدّارسة ،وما خلّفه القوم وراءهم من أثافي ودمن وغيرها،يستَذكر الشّاعر من خلاَلها أيّامًا جميلةً قضاها هُنَالك،فيتَولّد في نفسه الشّوقُ والحنين إلى المحبوب،وإِلى تلك الأيّام الخوالي،فيعتزِمُ على الارتحال بحثاً عن حبيبه عساه يحظى بلقاء جديد.

لذا كان الطّلل- زيادة على ما يحمله من ألم الذّكرى- فهو يحمل همًّا آخر ظل الجاهليّ يكابــده حياته كُلها،هو هَمُّ الحِلُّ و التّرحال وما فيه من معاناة جسميّة ونفسيّة،سواء أكانت الرّحلة بحثــا عن الحبيب ،أو بحثًا عن مواطن المـــاء و الكلأ،وهي ظروفٌ فرضتها على العربيِّ طبيعــة الحيـــاة الجاهليّة،كما فرضتها عليهِ ظروف البيئة الطّبيعيّة في شبه الجزيرة العربيّة.

---

[1]) عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص170.

من هنا صار الوقوف على هذا الطّلل تقليدا في القصيدة الجاهليّة،وأهمُّ جــزءٍ فيهـــا إذْ لاَ يُمكن للشّاعر أنْ يَنصرِفَ عنه إلى الغرض الذي يُريد أنْ يُنــشئَ فيـــه قـــصيدته،دون أنْ يقِـــفَ ويستوقف،وقد اصطلح النقاد على هذا الوقوف (بالمقدّمّة الطّلليّة)،وقد ظلّ ذلك تقليدا في القصيدة العربيّة إلى وقت مُتأخّرٍ..

ولعل أهمّية هذه المُقدّمة في القصيدة الجاهليّة تكمن – لدى الجاهلي – في ذلك الارتباط النّفسي و الرّوحي والعاطفي بالمكان،لذا تُعَدّ «المقدّمّة الطّلليّة أكثر مقاطع القصيدةِ الجاهليّة دلالةً على مدى تأثير البيئة البدويّة في أصحابها،ويَبْرُزُ هذا التّأثيرُ واضحًا في وِحدَة العادات والتّقاليد و القِيمِ و اللُّغَةِ و الثّقَافةِ و المشَاعرِ»[1]،لهذا كُلّه يحمل الطَلَلُ أكثَرَ من دلالةٍ،وينضوِي علَى أكثَرَ من مفهوم،فهـــو ليس مُجرّد آثار دارسة يقف عندها الشّاعر يستنطقها،ويصفها،بل هو أكثر من ذلك،فما ينطـــوي عليه الطلل من دلالات،كصفة الثُّبُوت والتّحوّل،أو الغياب والحضور،كلّها تنعكس علـــى نفـــس الشّاعر وتُستَحـــضرُ لحظـــة وُقوفـــه،وبالتّالي لم يَعُـــد الطّلـــل مُجـــرّد« شـــارةٍ بـــارزَةٍ مـــن حجَارةٍ،ونُؤْيٍ،وأثَافِي،وإنّما صار الطّلل في أغوار النّفس شقوقا وأخاديدَ يَحْتفرُهَا ســيلُ الـــدّهرِ احتفَارًا فتنْبجسُ منها الأَحاسيس وقَد أُترِعَت حُزنًا و همًّا »[2].لهذا كُلِّه أيضاً،صار الطَّلَلُ تقليدا في القصيدة الجاهليّة، لاَ تُعرَفُ إلاَّ به ولاَ يُعرفُ إلاَّ بها.

نال الطّلل كُلَّ تلك الأهمّية و« كأنّ القصيدَةَ الخاليةَ من الطّلل قصيدةٌ ناقصةٌ مبتورةٌ،أو هي قصيدة لم تَنَلْ من النّضجِ والاكتمالِ حضَّها الأوفرَ،فجاءت عاطلةً من دون تلك الشّارة عاريةً من سمةِ التّحوُّلِ الذي أَرّق العربيَّ وأهمَّهُ »[3].

وكثيراً ما يتّصل بِبُكاء الطّلل، ذكرُ الرِّحلة المُتعبة و المُهلِكةِ أحياناً،والتي لمْ تَكُن مَقـــصورةً علـــى البدويِّ فحسب،فقد أخبر القُرآنُ الكريم أنّ الحضرَ أَلِفوا هُم أيضا الرّحلة والتّنقُّل من مكان إلَـــى آخر،سواءٌ للتّجارةِ أو للنّجعَةِ (طلَبُ الماءِ و الكلأ)،ورد ذلك في قوله تعالىِ :﴿**لإِيلَـــافِ قُـــرَيْشٍ إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ**﴾ [قريش: الآية(1و2)].

---

[1] حسين جُمعة : البيئة الطّبيعيّة في الشّعر الجاهلي،مجلّة عالم الفكر،مج25عدد3مارس1997،ص265.

[2] حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشّعر العربي(قراءة موضوعاتية جمالية)منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق 2001،ص20.

[3] نفسه : ص20.

كانت الرّحلَةُ،بكلِّ ما يُحيطُ بها من المخاطر المُهلكة، بسببِ المسالكِ الوَعِرَة، وندرة مواطن الماء واستيحاش الطريق،كانت همًّا وقلقًا « للجميع في أنحاء البلادِ شرْقًا وغربا وشمالاً وجنوباً،ولعلّ "المُثقّبُ العَبْدِيُّ" من أحسَنِ منْ تحدّث عنه في قوله:

إذَا مَا قُمْتُ أَرْحَلُهَا بِلَيْلٍ ... تَأَوَّهُ آهَةَ الرَّجُلِ الحَزِيْنِ
تَقُولُ إِذَا دَرَأْتُ لَهَا وَضِيْنِي ... أَهَذَا دَيْنُهُ أَبَدًا وَدِيْنِي
أَكُلُّ الدَّهْرِ حِلٌّ وَ ارْتِحَالٌ ... أَمَا يُبْقِي عَلَيَّ وَمَا يَقِيْنِي»[1]

فالهمُّ و الشّعور بالقلقِ يطال حتّى الرّاحلةَ.إلاّ أنّ العربيَّ- وعلى ما في الرّحلة من مخاطر-أحبّهَا و أَلِفَهَا،فصارتْ جُزءًا مُهمّا من حياته.

« لقدْ انتقل الطّلل بخواصّه الشّكليّة و الدّلاليّة إلى القَصيدة الصّوفيّة،فصار موضوعةً من موضوعاتها،غير أنّ الاختلاف فيه،وهو في القصيدة الصّوفيّة يَظهَرُ من جهة موقعه،فهو في الأولى عادةً ما يكون في بداية القصيدة مُتصدِّرا أجزاءها قبل أنْ ينتهي إلى الغرض المطلوب،وهو في الثّانية لا يحتلُّ موقعاً مُحدّدا، فقد يكون في المُقدّمة وقد يكون في الوسطِ وقد يكون في النّهايةِ،وقد يكون قائماً بذاته مُستقلاً لوَحده في قصيدةٍ أو مُقطّعةٍ»[2]،إذا فالطّلليّة الصوفيّة لا تختصّ-من حيثُ الشّكلُ-بمكان محدّد في القصيدة،وبالتّالي فهي رهينةُ الحالة النّفسيّة للشّاعر،أمّا من حيثُ المضمونُ،أو الدّلالةُ،فكما أنّ للطللِ في القصيدة التّقليديّة(الجاهليّة)أكثر من دلالة،فإنّ للطلل في القصيدة الصوفيّةِ دلالته،إلاّ أنّ حضوره هنا حضورا مجازيّا إشاريّا،حيث يرمز إلى فكرة الهبوط من (عالم الأرواح إلى عالم الأشباح)،يقول أبو مدين شعيب في إحدى قصائده مُعبّرا عن هذه الفكرة:

لَوْلاَكَ مَا كَانَ وُدّي ... وَ لَا مَنَازِلُ لَيْلاَ
وَلاَ حَدَا قَطُّ حَاد ... وَ لَا سَارَ الرَّكْبُ مَيْلاَ
يَا حَادِيَ العِيسِ مَهْلاً ... هَلْ جُزْتَ فِي الحَيِّ أَمْ لَا؟
عَشقْتُهُم فَسَبَونِي ... لَا تَحْسَبِ العِشْقَ سَهْلَا
فَأَيْنَ كُنْتُ وَ جِئْتُ ... حَبِيْبٌ لِي قَدْ تَجَلَّى[3]

---

1) حسين جُمعة : البيئة الطّبيعيّة في الشّعر الجاهلي،مجلّة عالم الفكر،ص265.

2) مختار حبّار: شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل): ص61.

3) الدّيوان : ص61.

نلاحظ أنّ الشّاعر لم يكتفِ بذكر الطّلل فحسب،(منازل ليلى)بل ذكر الرّحلة ومتطلّباتها،كالحادي،الرّكب، العيس..وغيرها،مُشبّها فكرة الهبوط من عالم الأرواح إلى عالم الأشباح،بهذه الرّحلة وما يكتنفها من صعوبات من باب المماثلة « إذْ تُشاكلُ الرّحلةُ إلى ديار المحبوب في الخارج بوصفها نمطيّة ثابتة،رحْلَةً أُخرى روحيّة تُساقُ فيها النّفوس السّالكة الطّالبة لوجود الواحد الحق،كما تُساقُ الظعائن و تُحدى الإبلُ،ومثلما تَطْوي العِيسُ المفاوزَ المُهلِكَةَ،تَطوي نُفوسُ المُحبّين في السّفر الرّوحي الشّواغلَ القاطعة و العلائق المانعة »[1].

صوّر أبو مدين الطّلل و الرّحلة تصويرا دقيقا مطابقا لما هو عليه في الواقع ،ولكنّه انحاز به لِيُشاكل السّفر الرّوحي حيث « يُدخلنا الشّاعر في نسيج لُغويٍّ مُنكشف من حيثُ الدّلالاتُ الخارجيّة،والتركيب الظاهري للصّور مُبهم مُلتفّ بالغموض من حيث القصد اللاّمباشر الذي يتجلّى لنا من خلال الحسّيّة المُباشرة وترسم الأشكال و الصّور المحسوسة»[2]،وأحيانا يتناول الشّاعر الطّلل ومتعلّقاته برؤية فيها شيء من المغايرة و المخالَفَة لما نجده في القصيدة التّقليديّة،كما تتمظهر لغتُه بمظهرٍ جديد،لكن المضمون يبقى واحدا.يقول في قصيدة من الطّويل:

مَتَى يَا عُرَيْبَ الحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمُ ... وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الدِّيَارِ نِدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَا الدَّهْرُ الذِّي حَالَ بَيْنَنَا ... وَيَحْظَى بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمُ
أَمُرُّ عَلَى الأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ ... لَعَلِّي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمُ[3]

فحنين الشّاعر لمحبوبه بادٍ في الأبيات،دَفَعه إلى المرور على حيِّها لعله يرى طيفَها أو يشفي غليله برؤية من رآها،فهو يضع كلَّ ذلك موضع المجاز« فالحيُّ و المنازلُ هي- غالباً -ما ترمز-سياقيّا- إلى عالم الأظلّة قبل الهبوط والفراق،والحبيب هو غالبا الرّوح الكلّي الخالد أو صفاته و الذي عرفه المحبّ يوم السّؤال،فتعلّق به تعلّق حبّ وعبوديّة،وظلّ يحنّ إليه وإلى الدّيار حنين الجزء إلى كُلّه»[4].وقد يدفع الحنينُ الشّاعرَ إلى الأماكن المقدّسة، وبخاصّة الحجاز مهبط الوحي،ومثوى الرّسول ﷺ فيذكر في قصيدته الأماكن الدّالة عليها.

يقول في قصيدة من ثمانية عشر بيتا من الكامل:

---

1) عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص180.

2) نفسه : ص177.

3) الدّيوان : ص64.

4) مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل):ص64.

وَلَهِيبُ وَجْــدٍ هَيَّجَتْــهُ رَوضَـــــةٌ مِنْ أَجْلِهَا حُلَّتْ مِنَ الصَّبْــرِ القوَى
بَلْ زَادَ شَــوْقِي لِلْحَبِيْبِ وَ رَامَــــةٍ وَالأَبْرَقَيْــنِ وَ مَــا لِــمُنعرِجِ لِــوى
تَــاللَّه مَا شَوقِي لِطَيْبَــةَ بَعْــدَمَــا زُرْتُ الحَبِيْبَ وَ قَبْلَــــهُ إِلَّا سِــوَى
أَرْضٍ أَحَـــبُّ إِلَــى العَلِيِّ مِنَ العُلَى نَزَلَ الرَّسُولُ بِهَا وَفِيهَا قَــدْ ثَــــوَى
يَــا تُربَــةً مَــا مِثْلُهَــا مِنْ تُرْبَــةٍ فِيهَــا الشِّفَــاءُ لِكُلِّ عَاصٍ و الدَّواء
يَــا رَوضَةً مَــا مِثْلُهَــا مِنْ رَوضَةٍ يَا سَعْدَ مَنْ فِــي جَنَّــةِ المَأْوى أَوَى[1]

فهذا الحنين العارم،الذي هيَّجته الرّوضة لتلك الرّبوع (رَامَة ،الأبرقين،طيبَة..) دليل علــى تعلُّــق الشّاعر بتلك المواطن،وبالتّالي فهي دليل حُبّ صادق للرّسول،ومن خلاله تبز رغبة الشّاعر في تلك الدّيار « فالقصد إلى المُجاورة والإقامة في المكان المُقدّس يكشف بالطّبع عن الرّغبة في ولوج زمن آخر هو زمن الطّهر والأبديّة الذي يُقدّمه المكان ويقف شاهدا عليه ويُمكّن من معايشته والاتّصال به»[2]فمغزى الطّلل أبعد من سوى ذكر للرّبوع الدّارسة أو حتّى الأماكن الآهلة فهــذا الوجــد المُلتهب حمل الشّاعر«على العودة لزمن الرّوضة التي تشير هنا إلى فردوس الوجود الحق،ومن هنــا يكون الحنين إليها والرّغبة فيها،حنينا إلى زمنها ورغبة في تأسيس وجود الــذّات داخــل الــزّمن الفردوسيّ المفقود»[3].

الملاحظ إذن، أن الحديث عن الطّلل كثيرا ما يستدعي الحديث عن الرّحلة،ودافع الرّحلــة الأوّل هو حنين الشّاعر إلى أحبّته،والحنين طبْعٌ في الإنسان،بل هو« دافعٌ من الدّوافع الفطريّــة في النّفس الإنسانيّة يتّسم بالشّموليّة ويرتبط بالوجود الإنساني أينما وُجد وفي كُلّ الأزمان»[4]،فوجــد الصّوفيّةُ في الرّحلة بديلا أرضيّا يُعبّرون من خلاله عن حنينهم،وســفرهم الرّوحي،علــى منــوال القصيدة الجاهليّة«فاتّخذوا منها لغة إشاريّة رمزيّة يُحيلُ فيها الرّحيل المكاني،على رحيل صوفي أو عروج روحيّ،ويُحيل فيها قطع المسافات واجتياز القفار و الفيافي على السّلوك الــصّوفي،والتّدرّج في المقامات و الأحوال الصّوفيّة قبل الوصول»[5]،ولعل أكثر مــا يــثير في الرّحلــة في القــصيدة

---

1) الدّيوان : ص65.

2) وفيق سليطين : موتيف الضّعن في قصيدة التّصوف ،مجلة الموقف الأدبي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق ،ص11.

3) نفسه : ص11.

4) فاطمة طحطح : الغربة والحنين في الشّعر الأندلسي،منشورات كلّية الآداب بالرّباط،سلسلة رسائل وأطروحات رقم19،ص15.

5) مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل): ص86.

الجاهليّة،هو حال الشّاعر وهو يرى أحبّته يتأهّبون للرحيل،فشبّه الصّوفية أنفسهم بذلك الحال،يقول أبومدين شعيب:

قَدْ فَرَى قَلْبِيَ الفِرَاقُ وَ حَقًّا   كَانَ يَومُ الفِرَاقِ شَيْئًا فَرِيًّا
وَاخْتَفَى نُورُهُمْ فَنَادَيتُ رَبِّي   فِي ظَلاَمِ الدُّجَى نِداءً خَفِيًّا
لَمْ يَكُ البُعْدُ باخْتِيَارِي وَ لَكِن   كَانَ أَمْرًا مُقَدَّرًا مَقْضِيًّا[1]

ويقول في موضع آخر:

وَعَدْتَنِي بالوَصْلِ ثُمَّ هَجَرْتَنِي   حَاشَاكَ تُخْلِفُ مَا وَعَدْتَ وَلاَ تَفِي
وَلَقَدْ كَفَى مَا قَدْ جَرَى مِنْ أَدْمُعِي   يَوْمَ الفِرَاقِ مِنَ الدُّمُوعِ الذُّرَّفِ
وَعَوَاذِلِي رَامُوا سُلُوِّي قُلْتُ: لاَ أَسْلُو   وَلاَ أُصْغِي لِقَوْلِ مُعَنِّفِي[2]

إذًا يُحيلنا في القصيدة الجاهليّة « وُقوف الشّاعر موقف المتفرّج العاجز من الظّاعنين الرّاحلين،يتبعهم بقلبه و يُوشّحهم بعواطفه الجيّاشة،على وُقوف الشّاعر الصّوفي موقف المُكبّل بحظوظه وعدم قُدرته على مُرافقة الرّاحلين،السّالكين درب المحبّة الإلهيّة»[3]،وغيره من المعاني التي وجد الصّوفيّة في موضوعة الرّحلة معادلا موضوعيّا لها،كما أهاب الشّعر الصّوفي«بالرّحلة والاغتراب المكاني و الرّوحي و مزج الطّبيعة إن في جمالها و إن في جلالها،بوصف حرق المحبّة وتلوُّن أحوالها»[4]يقول أبومدين في خمريّته مازجا بين الرّحلة وذكر المدام:

دَعَاباسْمِهَا الحَادِي وَنَحنُ عَلَى الغَضَا   فَقُلتُ لَهُ:باللَّه مِنْ ذِكْرِهَا زِدْنَا
فَجَادَ إِلَى أَنْ أَهْدَت الرَّكْبَ نَشْوَةً   وَنَحْنُ عَلَى الأَكْوَارِ مِنْ طَرَبٍ مِلْنَا
لَعمْرُكَ حَتَّى العِيسُ لَذَ لَهَا السُّرَى   عَجِبْتُ لِشَوْقٍ يَشْمَلُ الرَّكْبَ وَ البُدْنَا

1) الدّيوان : ص62.

2) محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص156.نقلا عن:المجموعة النّبهانية في المدائح النّبويّة ج2/ ص379/380.وهي تنسب لأبي مدين شعيب.

3) مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل): ص86.

4) عاطف جودة نصر: الرمز الشّعري عند الصّوفية،ص179.

وَحَتَّى غُصُونُ البَــانِ مَالَتْ تَرَنُّمًــا وَغَنَّتْ عَلَيْــهِ كُلُّ صَــادِحَةٍ لَحْنًا[1]

إلاّ أنّ موضوعة الرّحلة في القصائد المدروسة من الدّيوان، لم ترد بالشّكل الــذي يُظهِــرُ بوضوح خصائصها الفنّيّة،ومع ذلك نلاحظ أنّها« لا تخرج في بنيتها عمّا درجت عليه الرّحلــة في القصيدة العربيّة القديمة عموما،والقصيدة الصّوفيّة خصوصا،فقد بناها أبو مدين على الثّنائيّة المتقابلة ذات العلاقة البينيّة،بينه وبين حادي العيس وهي العلاقة التي تعمل على إحداث فجوة بينه وبــين إلفهِ من الجيرة ،وعلى توتّر عاطفي ينسحب على أبيات الرّحلة كُلِّها ويُلوّنهــا بلونــه الــشّجي الحزين»[2].وإذا تتبّعنا هذا الرّمز في القصائد المدروســة،نجده ورد في إحــدى وأربعــين موضــعا أيضا،وسأورد ألفاظ معجمه كما وردت في مواطنها،والأبيات طبعا من قصائد مختلفة.

يقول أبومدين شعيب:

01 أمَــا تَنظرُ الطَّيْرَ الُمقَفَّصَ يَــا فَتَــى إذَا ذكَرَ **الأَوطَــانَ** حَنَّ إِلَى المَغْنَــى
02 كَذَلِكَ أَرْوَاحُ المُحِبِّيــنَ يَــا فَتَــى تُهَزِّزُهَا الأَشْوَاقُ **لِلْعَــالَمِ الأَسْنَــى**
03 تَذَلَّلْتُ فِي **البُلْدَان** حِيــنَ سَبَيْتَــنِي وَبِتُّ بِــأَوجَاعِ الهَــوَى أَتَقَــلَّبُ
04 لَــوْلاَكَ مَــا كَــانَ وُدّي وَ لَا **مَنَــــازِلُ** لَيْــــلاَ
05 يَــا حَــادِيَ العِيــسِ مَهْــــلاً هَــلْ جُــزْتَ فِــي **الحَــيِّ** أَمْ لَا؟
06 فَــأَيْــنَ **كُنْـــتُ وَ جِئْـــتُ** حَبِيْــبٌ لــي قَــدْ تَجَــلَّــى
07 لَسْتُ أَنسَــى الأَحْبَابَ مَا دُمْتُ حَيًّا مُــذْ نَــأَوا لِلنّــوَى **مَكَانــاً قَصيًّا**
08 لَمّا عَنْــكَ غِبْنا ذَاكَ العَــامَ فَإِنَّنَــا نَزَلْنَــا عَلَى بَحْــرٍ **وَسَاحِلُهُ** مَعْنَــا
09 **حَلَلْنَا وُجوداً** واسْمُهُ عِنْــدَ لاَفِــظٍ **يَضِيقُ** بِنَــا وُسْعًا وَنَحْنُ فَمَا ضِقْنَــا
10 تَرَكْنَــا البِحَــارَ الزَّاخِرَاتِ وَرَاءَنَــا فَمن أَيْنَ يَدْرِي النّاسُ **أَيْنَ تَوَجَّهْنَــا**
11 مَتَى يَا **عُرَيْبَ الحَيِّ** عَيْنِــي تَرَاكُــمُ وَأَسْمَــعُ مِنْ تِلْكَ الــدِّيَارِ نِــدَاكُمُ
12 أَمُرُّ **عَلَى الأَبْوَاب** مِنْ غَيْرِ حَــاجــةٍ لَعَلِّــي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَــنْ يَرَاكُمُ
13 وَمَــا شَرَّفَ **الأَكْوَانَ** إِلاَّ جَمَــالُكُم وَمَا يَقْصِــدُ العُشَــاقُ إِلاَّ سَنَــاكُمُ
14 وَقُــولوا رَعَاكَ اللَّهُ يَا مَيِّتَ الهَــوَى وَ **أَسْكَنَكَ الفِرْدَوسَ قُرْبَ حِمَاكُمُ**

[1] محمّد الطّاهر علاّوي : العالم الرّباني سيدي أبو مدين شعيب،ص140.

[2] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل): ص88.

15 وَلَهِيبُ وَجْـــدٍ هَيَّجَتْــهُ **رَوضَـــــةٌ** مِنْ أَجْلِهَا حُلَّتْ مِنَ الصَّبْـــرِ القوَى
16 بَلْ زَادَ شَـــوْقِي لِلْحَبِيْبِ وَ **رَامَـــــةً** **وَالأَبْرَقَيْـــنِ** وَ مَا لِمُنعرجٍ لِـــــوى
17 **أَرْضٌ** أَحَـــبُّ إِلَـــى العَلِيّ مِنَ **العُلَى** نَزَلَ الرَّسُولُ بِهَا وَ فِيهَا قَـــدْ ثَـــوَى[1]

أمّا معجم الرّحلة وما علاقته التّنقل،فإنّنا نجده متضَمّنا في الأبيات نفسها تقريبا،ونورد منه ما يلي:

01 ولاَ **حَـــــدَا** قَـــــطُ حـــــــاد ولاَ **سَـــــــارَ الرَّكْـــبُ** مَيْــــلاَ
02 **يَـــا حَـــادِيَ العِيـــسِ** مَهْــــــلاً هَـــلْ جُـــزْتَ فِـــي الحَـــيِّ أَمْ لَا؟

04 وتَلَـــوا آيَـــةَ **الـــوَدَاعِ** فَـــخَـــرُّوا خِيفَـــةَ البَيْـــنِ سُجَّـــدًا وَ بُكِيَّـــــا

05 قَـــدْ فـــرَى قَلْبِيَ الفِـــرَاقُ وَ حَقًّـــا كَانَ **يَـــومُ الفِرَاقِ** شَيْئًا فَـــــرِيَّـــا
06 **وَاخْتَفَى نُورُهُمْ** فَنَـــادَيتُ رَبِّـــــي فِي ظَلاَمِ الدُّجَـــى نِـــداءً خَفِيَّـــــا
07 لَمْ يَكُ **البُعْدُ** باخْتِيَـــــارِي وَلَكِـــن كَـــانَ أَمْـــرًا مُقَـــدَّرًا مَقْضِيّـــــا
08 **حَلَلْنَا** وُجوداً واسْمُهُ عِنْـــدَ لاَفِـــظٍ يَضِيقُ بِنَـــا وُسْعًا وَنَحْنُ فَمَا ضِقْنَـــا
09 **تَرَكْنَـــا** البِحَـــارَ الزَّاخِرَات **وَرَاءَنَـــا** فَمِن أَيْنَ يَدْرِي النّاسُ أَيْنَ **تَوَجَّهْنَـــا**
10 وَمَـــا شَرَّفَ الأَكْوَانَ إِلاَّ جَمَـــالُكُم وَمَا **يَقْصِـــدُ** العُشَـــاقُ إِلاَّ سَنَاكُمُ[2]

هذا جزءٌ من معجم الطّلل و الرّحلة،وقد ورد كمـــا ســبق أن ذكـــرتُ في إحـــدى وأربعـــين موضعا،وكثيرا ما نجد القصيدة الواحدة تضمّ المعجمين معا،فنجد فيها ألفاظـــا تـــدلّ أو تـــوحي بالحركة والتنقّل،فتُصنّفَ ضمن معجم الرّحلة،وأُخرى تدلّ على المكان،فتُصنّفَ ضـــمن مُعجـــم الطّلل ،وأهمّ ما يُميّز هذين المعجمين:

هو أنّ رمز الطّلل والرّحلة لا يختلف من حيث الشّكل،عن القصيدة التّقليديّة،وقد وُفّق أبو مدين جماليّا في تصوير مُعاناة السّالكين في رحلتهم من حال إلى آخر،أو من مقام إلى غيره،حيث جعلنـــا نستحضر تلك المعاناة التي يُعانيها الشّاعر عندما يقف على طلل،أو عندما يُـــودّع أحبّتَـــه يـــوم الظعن،فالحالة الشّعوريّة تكاد تكون واحدة.

[1] الدّيوان : ص59، 61، 62، 63، 64، 66،،65.

[2] الدّيوان : ص61، 62، 63، 65،64.

إلاّ أنّ الاختلاف البيّن هو في المضمون،فلا الطّلل- في القصيدة الصّوفيّة- طللاً،ولا الرّحلة رحلة،بل إنّ كلّ ما يذكره الشّاعر من أماكنَ عاديّةٍ أو مُقدّسةٍ،أو أماكن تجريديّة كقوله (أهل الحمى ، جيرة الحمى)وغيرها،كلٌّ تلك المفردات- بجدوليها الزّماني والمكاني- مُنزّلة « مَنزلةَ الرّمز والمجاز،وذلك لدلالة مفرداهما دلالة نفسيّة،لتدلّ بذلك دلالة روحيّة،أي إنّ ما ينسجه الشّاعر في قصيدته من مفردات ينتزعها من العالم الحرفيّ الحسّي،فتَقومَ فيه برسم رحلة حسّيّة وتمثيلها،ليس كلّ ذلك إلاّ تشبيه لأصيلٍ من المعاني الرّوحيّة،بعضها نصّ عليه الخطاب الدّيني،وبعضها تمّ النّص عليه في التّجرُبة الصّوفيّة،وبذلك يصطنع الشّعراء الرّحلة وما في حكمها تعبيرا عن ذلك،ولا تَجهّز أحدٌ منهُم يوما للسّفر»[1]،فالأماكن هي أماكن روحيّة عُليا،والسّفر روحيٌ يقوم به السّالك من هذا العالم المادّي الفاني،بكلّ ما فيه من مظالم،إلى العالم الرّباني المطلق،بما فيه من أمنٍ وطُمأنينة وعدل.

ولعل أبرز ما تجدر الإشارة إليه في نهاية هذا الفصل،هو أنّ قصائدَ الدِّيوان تتأسّس على بعدين أساسيّين هما (بُعْدُ الحضُورِ و بُعدُ الغيابِ)مع غلبةٍ لمرحلة الغياب،لأنّ الصّوفيّ قلّما يحظَى بالحضور الذي يظلُّ ينشده،وانطلاقًا من هذين البعدين نجد أنّ شعرَ أبي مدين يُعبّر عن تجرُبة خاصّة تفرض عليه تراكيب لغويّة خاصّة أيضاً، تتماشَى مع تلك التّجربة،لذا نجد في شعره جملةً من الظّواهر والتّراكيب تأتي على طُرُق ودَلالاتٍ مُعيّنة متنبثقة عن هذه التّجربة.

وأكثر ما يلاحظ على شعره هو رواج الأسماءٍ ،كما استخدم أنماطًا من الجمل الفعليّة باعتبار الأحوال التي يُعبّر عنها.مع رواج بعض الأساليب الإنشائيّة، وبخاصّة النّداء والأمر بطرقه المختلفة.

وعلى المستوى الدّلالي نجد أنّ الشّاعر وظّفَ ثلاثةَ رموز أساسيّة هي على التّوالي رمز(الخمرة — الطلّل — المرأة) وهي رموز تتضافر لتُكمّل بعضها بعضا ،وهي في الأخير تخدِم موضوعا أساسيّا في القصيدة الصّوفية،بل هو محورُها وهو (الحب الإلهي).

ويُمكن أن نقول أخيرا في هذه الرّموز التي مرّت بنا،أنّ جماليتها تكمن في نقلها من وظيفتها المتعارف عليها، إلى أُخرَى « مُختلفة كلّ الاختلاف،لأنّها تنطلق من الآثار الحسّيّة التي يحملها العمل الفنّي إلى رحابة الإبداع والحرّية وكأنّ العمل الفنّي في جملته،مجرّد وسيلة تُتيحُ للخيال فرصةَ الظهور و التّحقّق في أشكال مُتعدّدة تتناسَبُ طردا مع مستويات التّلقّي والقراءة»[2]،ولعل كلّ تلك

---

[1] مختار حبّار : شعر أبي مدين التلمساني (الرّؤيا والتّشكيل): ص129.

[2] حبيب مونسي : فلسفة المكان في الشّعر العربي ،ص133.

الخصائص تُبعد عن الخطاب الصّوفي كونهُ خطابا دينيّا فقط،بل تجعل منه خطابا ذو مقوّمات جماليّة متميّزة ،مـــا يُثبِت لــــهُ انتماءه الأدبي.

خـــاتمـــة

ومن ذلكَ كُلّه نخلُص إلى أنّ الأدب الجزائريّ القديم ،فيه من الزّخم و التّنوّع مـــا يُغـــري الباحثين ببحثهِ وسبْرِ غوره،واستخراج ذخائره ،ولعل أبرز ما يَغلب عليه هو الأدب الدّيني،و ذلك راجع إلى مدى تغلغل الدّين الإسلامي في نفوس أبناء هذه المنطقة النّائية من البلاد الإســـلاميّة،لذا نلاحظ أنّ مُعظم الأدباء كـــانُوا من الفقهاء و المتصوِّفة.

وظاهرة الأدب الصّوفي في أدبِنا الجزائري القديم على وجه الخصوص–كما أسلفت–لا تزال غضّة لم تُلامسها بعدُ أيادي الباحثين،بالرُّغم من أنّ الأدب الصّوفي،لم يقصُر في الوصول إلى مـــا وصل إليه نضيرُه في المشرق العربي أو في بلاد الفرس،من قوّةِ اللّغة وجمالها،وعذوبة الأســـلوب و

رونقه،وغناء صوَرِه وتعدّدها، ناهيك عن كثرة الرّموز وكثافتها ،ويمكن أن نتمثَّلَ ذلك في إبداع الكثير من روّادِ الأدب الصّوفي القديم في الجزائر،ولعل من أبرزهم الشّيخ القطب (أبو مدين شعيب التّلمساني).

فلقد توصّل البحث،بعد تناوله بالدّراسة لمجموعة من قصائده،من خلال مُقاربتــها وِفــق المنــهج الأسلوبي إحصاءً ووصفاً مع بعض إجراءات المنهج الجمالي،تحرّيا للموضــوعيّة في الطّــرح،إلى مجموعة من النتائج هي حصيلةُ جملة من التّساؤلات كانت هي دافعي لخوض هذا الموضوع ،ولعل من أبرزها ما يلي :

- كان عهد الدّولة الموحّديّة أحد أبرز محطّات تطوّر الأدب الصّوفي في الجزائر ،وذلــك راجــع لتشجيع حكّامها ودفعهم لعجلة العلم في شتّى الميادين،وكان العصر الذهبي لهذه الدّولة على أيّام حكم(أبي يوسف يعقوب بن أبي يعقوب يوسف)وهو حفيد (عبد المؤمن بن علي) منشئ الدّولة.

- إنّ نظرة الصّوفي للجمال نظرة متميِّزة،فهي مرتبطة في النّهاية بالذّات الإلهيّة انطلاقا من أنّ كلّ ما في الكون يستمدّ جماله منه.

  أمّا من حيث الجمال الأدبي،فقد كان للظاهرة الجماليّة أثرها الواضح على إبداعهم،ولعل إغفال الدّارسين لأدبهم حال بشكل واضح دون ظهور تلك الميزات .

- هناك علاقة وطيدة بين التجربة الصّوفية وتوظيف الشّاعر للرّمز، انطلاقا من أنّ رؤية الــصّوفي للكون مغايرة لرؤية الشّاعر.

- على الرّغم من تعدّد الرّموز الصّوفيّة،إلاّ أنّه من حيث الصّياغة،ينحصر في ثلاثة أنــواع(رمــزٌ حسّيّ،رمز ذهني،ورمز مجازيّ).

- على الرّغم من قلّة الدّراسات التي تعاطت مع الرّمز الصّوفي من منظور جمالي،إلاّ أنّني أعتقد أنّ هناك نقاط التقاء ،يلتقي عندها الرّمز الأدبي والرّمز الصّوفي،انطلاقا من قدرتهما على تنظــيم المجال وتوسيعه ومدّه بفاعليّة،وبالتّالي يمكن أن يُمارسَ الرّمزُ الصّوفي دورا جماليّا،إلى جانــب دلالاته الباطنيّة الرّوحيّة،ومنه يمكن القول أنّ الخطاب الصّوفي ليس خطابا دينيّا فقط،بل هــو تجربة في الكتابة و الإبداع أيضا.

- إنّ الخطاب الصّوفي الشّعري عند أبي مدين شعيب، لا يختلف عن الموروث الشّعري العربي،بل هو جزء لا يتجزّء منه،فلغته كلغةِ غيرِه من الشّعراء،ترقى أحياناً إلى مُستويات رفيعة،وتــسقط أحيانا أخرى إلى مستوى البساطة أو الابتذال،خاصّة في القصائد التعليمية.

- فعلى المُستوى التركيبي،نجد أنّ أبا مدين لم يشدّ عمّا ألفه الشّعراء القدامى،من جنوح للتّعامل مع النّظام الاسمي أكثر من النّظام الفعلي،وبخاصّة عند الحديث عن الأحوال والمقامات.

أمّا من حيث التّعاطي مع الأساليب الإنشائيّة،فقد شكّل أسلوبا النّداء والأمر حضورا بارزا في القصيدة البومدينيّة،والملاحظ أنّه لم يكتفِ بالصّيغ المألوفة للنّداء،خاصّة عند نداء الذّات الإلهيّة،حيث شقّ لها صفات و مُسمّيات جديدة نابعة من تجربته الصّوفيّة.

أمّا أسلوب الأمر فجاء في أغلب قصائده صريحا،مقترنا في أغلب الحالات بنهي،وكان أمرا مجازيّا يخرج بلاغيّا لغرض الدّعاء.

- الملاحظ على خواتم قصائد أبي مدين شعيب،اختتامها بالصّلاة على الرّسولﷺ ،وآله وصحبه رضي الله عنهم أجمعين،ولعل ذلك راجع للمكانة التي يحظى بها الرسول في العرفانية الصّوفيّة،بشكل خاص،والتي اصطلح عليها بالحقيقة المحمّديّة.ولعل الدّعاء في خواتم القصيدة المغربيّة عامّة و الجزائريّة خاصّة ظاهرة شعريّة تحتاج إلى تسليط الضّوء عليها.

- أمّا من حيث الدّلالة،فقد خَلُص البحث إلى أنّ توظيف الرّمز عند أبي مدين شعيب لا يُعدّ قصورا في اللّغة الوضعيّة عنده،ولا يُشكّل حاجزا-إذا ما فُهِمَ-بينه وبين المُتلقّي، بل زاد خطابه ثراء وجمالاً،كما أنّ لغته الغزليّة لغة سلسة ميسورة، لم يعترضها ما اعترض لغة المتصوّفة الأوائل من صعوبة في الدّلالة،بل هي لغة لها قدرة على التّصوير الدّقيق و الجميل.

وأكثر ما يميّز هذه اللّغة الغزليّة،عدَم تصريحه بلفظ المرأة في قصائده،فلم نعثر على ذكر لها إلاّ في ثلاثة مواضع من مجموع القصائد المدروسة ،ويأتي بدَلَ ذلك بألفاظ تدلّ عليه أو بضمير المخاطب أو الغائب،ولعل في هذا الإخفاء تصعيد لدلالة هذا الرّمز ليفوق المرأة نفسها.

كما تكمن جماليّة تلك الرّموز عامّة ،في نقلها من وظيفتها الأصليّة إلى وظيفة أخرى مغايرة.

- أمّا من حيث الإيقاع،فلم يَشدّ أبو مدين أيضا عمّا ألفته القريحة العربيّة من تفريعات الإيقاع وجماليّاته،سواء أكان الإيقاع داخليا، من حيث تراكم أصوات بعينها كصوت(الياء والميم وبعض الأصوات المهموسة)أو الانتشار المُلفت للأصوات اللّيّنة في قصائده، كلّ ذلك كان له تفسير مرتبط بالحالة الشّعوريّة لأبي مدين.

أما الإيقاع الخارجي،والمُتمثّل في توظيف الشّاعر لبحور الشّعر العربي،فنجد أنّ أبا مدين لم يوظّف منه سوى ستّة بحور،هي تلك المألوفة لدى الشّاعر العربي،فتقيّد بها تقيُّدا صارما،نال بحر الطّويل-وهو أكثر بحور الشّعر العربي توظيفا-أعلى نسبة توظيف،مع ميله الظّاهر للبحور

التّامّة،وابتعاده عن المجزوءة.كما جاءت كُلّ قوافيه مطلقة شكّل فيها الرّوي المفتوح أعلى نسبة،يليه المكسور ثمّ المضموم،ولعلّ ذلك ينسجم مع وضوح التّجربة لدى الشّاعر.

هذا كُلّه يجعلنا نؤكّد على خصوصيّة الخطاب الصّوفي الفنّية و الجماليّة،والتي تُثبت له انتماءَهُ الأدبي.

وفي الأخير،وبعدما حاولت جُهدي للوصول إلى ما وفّقني الله إليه من نتائج،لست أزعم أني استحدثت جديدا،فباب البحث لا يُغلق وما جُهدي إلاّ حلقة تضاف إلى بقيّة الجهود السّاعية إلى خدمة هذا الأدب،ناهيك على أنّ ديوان أبي مدين شعيب لا زال في حاجة إلى دراسات كثيرة،خاصّة من النّاحية البلاغيّة،ودراسة نثره ،وموشّحاته وأزجاله،وذلك أعظم ما أرجوه.

والله من وراء القصد.

الأحد 2008/01/13

ملحق المصطلحات الصّوفية

المصطلح	شرحه
المقَامُ	ما يتحقق به العبد بمنازلته من الآداب مما يتوصل إليه بنوع تصرف ويتحقق به بضرب تطلب، ومقاسات تكلف شرطه:أن لا يرتقي من مقام إلى آخر ما لم يستوفي أحكام ذلك المقام ليصبح بناء أمره على قاعدة صحيحة. الرسالة القشيرية ص91
الحالُ	ممن يرد على القلب من غير تعمد منهم، ولا اجتلاب، ولا اكتساب لهم من:طرب أو حزن أو قبض أو شوق أو انزعاج أوهيبة أو اهتياج.فالأحوال:مواهب. والمقامات: مكاسب والأحوال تأتي من عين الجواد،والمقامات تحصل بالمجهود. الرسالة القشيرية ص92.
التواجدُ والوجدُ	التواجد:استدعاء الوجد بضرب اختبار، وليس لصاحبه كمال الوجد،إذ لوكان واجدا وأسباب التفاعل أكثره على إظهار الصفة وليست كذلك. و الوجد:ما يصادف قلبك ويرد بلا تعمد وتكلف.الوجد:وهو في الأحوال شعلة متأججة من نار العشق يستفيق لها الروح بلمع نور أزلي وشهود دفعي. الرسالة القشيريةص96.
الفَنَاءُ والبقاءُ	أشار القوم بالفناء:إلى سقوط الأوصاف المذمومة.وأشاروا بالبقاء:إلى قيام الأوصاف المحمودة به.فمن فني عن أوصافه المذمومة ظهرت عليه الصفات المحمودة،ومن غلبت عليه الخصال المذمومة استترت عنه الصفات المحمودة ويعرف الكاشاني الفناء:زوال الرسوم جميعا بالكلية في عين الذات الأحدية مع ارتفاع الإثنينية وهو مقام المحبوبية. ويعرّف البقاء :بقاء ما م يزل حقا،بشهود فناءِ ماَ لم يكن شيئا حتى يقبل حقا. الرسالة القشيرية ص102
الصَّحْوُ	يعرفه القشيري :رجوعٌ إلى الإحساس بعد الغيبة، فالسكر غيبة بوارد قوي. ولا يكون إلا لأصحاب المواجد، فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصَل السَّكْر وطاب الرّوح وهَام القلب. الرسالة القشيرية ص106.
الذَّوقُ	هو أول درجات شهود الحق بالحق في أثناء البوارق المتتالية عند أدنى لبْثٍ من التجلّي البرقي،فإذا زاد وبلغ أوسط مقام الشّهود، سُمّي مَشْربا فإذا بلغ النهايةَ سُمّي رِيّا ،وذلك بسب صفاء السّر عن لحوظ الغير.

معجم اصطلاحات الصوفية ص108

القُـــطْبُ هو الواحد الذي هو موْضِعُ نظر الله تعالى من العالم في كلّ زمان، وهو على قلب إسرافيل عليه السّلام. معجم اصطلاحات الصوفيةص162.

المُجاهـــدةُ اِعْلم أن أصل المجاهدة ومَلاكُها فطْم، النّفس عن المألوفات وحَملُها علـــى خلاف هواها في عموم الأوقات. الرسالة القشيريّةص132.

الشّــــربُ يُعبّرون بذلك عن ما يجدونه من ثمرات التّجلي ونتائج الكشوفات و بـــواده الواردات،وأوّل ذلك الذّوق ثم الشّرب ثم الرّي،فَوَفَاءُ منازلاتهم يُوجِب لهم الشّرب. الرسالة القشيريّةص108.

الطَّوَالــعُ (اللّوائح و الطّوالع واللّوامع):هذه الألفاظ مُتقاربة المعنى لا يكاد يحصل بينها كبير فرق،وهي من صفات أصـــحاب البـــدايات الـــصّاعدين في التّرقـــي بالقلب،فلم يدم لهم بَعدُ ضياء شموس المعارف.

والطّوالع أبقى وقتاً وأقوى سُلطانا وأدومُ مكثًا وأذهـــبُ للظّلمـــة وأنفـــى للتّهمة،لكنّها موقوفة على خطر الأفول،ليست برفيعة الأوَج ،ولا بدائمـــة المكث ،ثُم أوقات حصولها وَشيكةُ الارتحال وأحوال، أفولها طويلة الأذيال. الرسالة القشيريّةص112.

المحبّـــــــةُ حالة شريفة شَهَد الحقُّ سبحانه بها العبد،وأخبر عن محبّته للعبـــد،و الحـــقّ سبحانه يُوصف بأنّه يُحبّ العبد، والعبد يوصفُ بأنّه يحبّ الحقّ سبحانه الرسالة القشيريّةص347.

السَّـــالكُ هو السّائر إلى الله المتوسّط بين المُريد و المنتهي ما دام في السّير

معجم اصطلاحات الصوفيةص119.

السّفَـــــرُ هو توجّه القلب إلى الحق،والأسفار أربعة:الأوّل :هو السّير إلى الله من منازل النّفس ،إلى الوصول إلى الأفق المبين وهو نهاية مقام القلب ومبدأ التّجليـــات الأسمائيّة.الثاني:هو السّير في الله بالاتّصاف بصفاته،والتّحقّق بأسمائه،إلى الأفق الأعلى،ونهاية الحضرة الواحديّة.الثالث:هو التّرقّي إلى عين الجمع والحـــضرة الأُحديّة ،وهو مقام قاب قوسين ما بقيت الإثنينيّة،فإذا ارتفعت فهو مقامٌ أو أدنى،وهو نهاية الولاية.الرابع:هو السّير بالله عن الله للتّكميل،وهو مقام البقاء بعد الفناء،والفرق بعد الجمع.

معجم اصطلاحات الصوفيّةص122.

الإِصْطِــلامُ هو الولَهُ الغالب على القلب ،وهو قريب من الهَيَمان.

معجم اصطلاحات الصوفيةص55.

الُمكَــاشَفَــةُ مطالعة الحقائق من وراء سِترٍ رقيق.

معجم اصطلاحات الصوفيةص82.

الُمشَاهــدةُ هي مطالعة القلب للجمال القُدُسي،والمشاهدة صفة العبد، والتجلّي صفة الرّب سبحانه تعالى،وهو معنى يتّصف به الُمتجلّي.

معجم اصطلاحات الصوفيةص82.

الجَـــذْبُ (رياحُ الصّبا):عبارة عن أنوار المنن الواردة في حضرة الحق،المشتملة علـى أنوار القدسيّة والأحوال العليّة،والأخلاق الزّكيّة والطّهارة والصّفاء والغرق في بحر اليقين،تأتي بيد الألطاف الإلهيّة لمن أحبه الله واصطفاه وأهلّه لمطالعـة حضرته،وارتضاه،فإذا وردت على الأرواح أو علـى القلـوب أو علـى الأسرار،أخذهما وجذبتها إلى الحضرة بحكم القهر والصّولة،حتّى لا تقـدر على التّخلّف عنها.ووُرودها إنّما هو محض منّة الحق بلا سبب بل بحكـم عناية الحق واصطفائه لمن يشاء،ويُعبّر عنـها عنـد العـارفين بالجـذب.

قاموس المصطلحات الصّوفي ص61.

التَّجَلّـــي هو ما يظهر للقلوب من أنوار الغيوب.

معجم اصطلاحات الصوفيةص173.

حَقيقةُ الحقائق هو الذات الأُحاديّة الجامعة لجميع الحقائق،ويُسمّى حضرة الجمع،وحـضرة الوجود. معجم اصطلاحات الصوفيةص82.

المُدوَّنـــــــة

وإليك نظمه رضي الله عنه

أَللّهَ قُــلْ وَ ذَرِ الْوُجُودَ وَمَا حَوَى ... إِنْ كُنْــتَ مُرْتَادَ بُلُــوغَ كَمَــالِ
فَــالْكُــلُ دُونَ اللَّه إِنْ حَقَقْتَـــــهُ ... عَدَمٌ عَلَى التَّفْصِيــلِ والإِجْمَــالِ
وَاعْلَــمْ بِأَنَّكَ وَ العَــوَالِمُ كُلَلَّــهَا ... لَوْلاَهُ فِي مَحْــوٍ وَفِــي اُضْمِحْلاَلِ
مَنْ لاَ وُجُــــودَ لِــذَتِه مِنْ ذَاتِه ... فَــوُجُــودُهُ لَــوْلاَهُ غَيْــرُ مُحَالِ
فالعارفون فَنُــوا ولَمَّــا يَشْهَــدُوا ... شَيْئًا سِــوَى الْمُتَكَبِــرِ الْمُتُعَــالِ
وَرَأَوْا سِوَاهُ عَلَى الْحَقِيقَة هَالكًــا ... فِي الْحَالِ والمَاضِــي وَالاسْتِقْبَــالِ
فَالْمَحْ بِعَقْلكَ أَوْ بِطَرْفكَ هَلْ تَرى ... شَيْئًا سِوَى فِعْــلٍ مِــنَ الأَفْعَــالِ
وانْظُــرْ إِلَى عُلْــوِ الْوُجُودِ وَ سُفْلِه ... نَظَــرًا تُــؤَيِــدُهُ بِــالاسْتِــدْلاَلِ
تَجد الْجَمِيعَ يُشِيرُ نَحْــوَ جَلاَلِــه ... بِلِسَــانِ حَــالٍ أَوْ لِسَــانِ مَقَالِ
هُوَ مُمْسِــكُ الْأَشْيَاءِ مِنْ عُلْوٍ إِلَى ... سُفْــلٍ وَمُبْــدِعُهَــا بِغَيْــرِ مِثَالِ

وله أيضا رضي الله عنه

فَــإِذَا نَظَرْتَ بِعَيْنِ عَقْلكَ لَمْ تَجدْ ... شَيْئًــا عَلَــى الْــذَوَات مُصَوَّرَا
وَإِذَا طَلَبْتَ حَقِيقَــةً مِــنْ غَيْــرِهِ ... فَبِــذَيْلِ جَهْــلِكَ لاَ تَــزَالُ مَعَثَّرَا

وله أيضا رضي الله عنه

أَللَّـــهُ رَبِّــي لاَ أُرِيــدُ سِــوَاهُ ... هَــلْ فِــي الْــوُجُودِ الْحَيِّ إِلاَّ اللّهُ
ذَاتُ الإِلَـــهِ بِهَـــا قِيَـــامُ ذَوَاتِنَا ... هَــلْ كَــانَ يُوجَــدُ غَيــرُه لَوْلاَهُ

وله أيضا رضي الله عنه

مَــا لَـــذّةُ الْعَيْشِ إلاَّ صُحْبَةُ الْفُقَرَا   هُـــمْ السَلاَطِينُ والسَادَاتُ وَ الأُمَرَا
فَاْصْحَــبْهُمُ وَتَأدبْ فِي مَجَالِسِهِمْ   وَخَــلِّ حَظَّكَ مَهْمَــا خَلَفُوكَ وَرَا
وَاسْتَغْنِم الوَقْتَ واحْضُرْ دَائمًا مَعَهُمْ   وَاعْلَمْ بِأنّ الْرِضَا يَخُصُ مَنْ حَضَرَا
وَلاَزِمِ الْصَّـــمْتَ إلاّ إنْ سُئِلْتَ فَقُلْ   لاَعِلْمَ عِنْدِي وَكُنْ بِالْجَهْلِ مُسْتَتِرَا
وَلاَ تَـــرَ الْعَـــيْبَ إلاَّ فِيكَ مُعْتَقِدًا   عَيْبًـــا بَـــدَا بَيِّـــنًا لَكنّـــهُ اسْتــتَرَا
وَحُـــطَّ رَأْسَكَ وَاسْتَغْفِرْ بلاَ سَبَبٍ   وَ قُمْ عَلَى قَـــدَمِ الإنْصافِ مُعْتَذِرًا
وَإنْ بَـــدَا مِنْكَ عَيْبٌ فَاعْتَرِفْ وَأَقِمْ   وَجْهَ اعْتِذَارِكَ عَمَّا فِيكَ مِنْكَ جَرَى
وَقُـــلْ عُبَـــيْدٌ كَمْ أَوْلَى بِصَفْحِكُمْ   فَسَامِحُوا وَخُـــذُوا بِالْـــرِّفْقِ يَا فُقَرَا
هُـــمْ بِالْتَّفَضُّلِ أَوْلَى وَهُوَ شِيمَتُهُمْ   فَـــلاَ تَخَفْ دَرَكًا مِنْهُمْ وَلاَ ضَرَرَا
وَبِالْتَّــفَتِي عَلَى الإِخْوَانِ جُدْ أَبَدًا   حِسًا وَمَعْنًى وَغُضَ الْطَرْفَ إنْ عَثَرَا
وَرَاقِـــبِ الْشَيْخَ فِي أَحْوَالِهِ فَعَسَى   يَـــرَى عَلَيْـــكَ مِنْ اسْتِحْسَانِهِ أَثَرَا
وَ قَـــدِّمِ الْجِدَّ وَانْهَضْ عِنْدَ خِدْمَتِهِ   عَسَاهُ يَرْضَى وَحَاذِرْ أَنْ تَكُنْ ضَجِرَا
فَفِي رِضَاهُ رِضَى الْبَـــارِي وَطَاعَتِهِ   يَرْضَى عَلَيْكَ وَكُنْ مِنْ تَرْكِهَا حَذِرَا
وَاعْلَـــمْ بِأَنَّ طَـــرِيقَ الْقَوْمِ دِرَاسَةٌ   وَحَالُ مَنْ يَدَّعِيهَا الْيَوْمَ كَيْفَ تَرَى
مَتَى أَرَاهُـــمْ وَأَنَّـــى لِي بِـــرُؤْيَتِهِمْ   أَوْ تَسْمَـــعُ الأُذْنُ مِنِّي عَنْهُمْ خَبَرَا
مَـــنْ لِي وَأَنّى لِمِثْلِي أَنْ يُزَاحِمَهُمْ   عَلَـــى مَوَارِدٍ لَمْ أُلْـــفِ بِهَا كَدَرَا
أُحِبُـــهُمْ وَ أُدَارِيهِـــمْ وَ أوثِـــرُهُمْ   بِمُهْجَـــتِي وَخُصُـــوصًا مِنْهُمْ نَفَرَا
قَـــوْمٌ كِرَامُ الْسَجَايَا حَيْثُمَا جَلَسُوا   يَبْقَى الْمَـــكَانُ عَلَى آثَارِهِمْ عَطِرَا
يُهْدِي التَصَوُّفُ مِنْ أَخْلاَقِهِمْ طُرَفًا   حُسْـــنُ التَـــآلُفِ مِنْهُمْ لاَقَنِي نَظَرَا
هُـــمْ أَهْلُ وُدِّي وَأَحْبَابِي الذّينَ هُمُ   مِمَّنْ يَجُـــرُّ ذُيُـــولَ الْعِـــزِّ مُفْتَخِرَا
لاَزَالَ شَمْـــلِي بِهِمْ فِي اللهِ مُجْتَمِعًا   وَذَنْبُـــنَا فِيـــهِ مَغْفُـــورٌ وَ مُغْتَفَـــرَا

ثُمَّ الصَّــلاَةُ عَــلَى الْمُخْتَارِ سَيِّدِنَا   مُحَمَّدٍ خَيْـــرِ مَنْ أَوْفَى وَ مَنْ نَذَرَا

وله أيضا رضي الله عنه

تَضِيقُ بِنَــا الْــدُّنْيَــا إِذَا غِبْتُمْ عَنَا   وَتَــذْهَبُ بِــالأَشْوَاقِ أَرْوَاحُنَا مِنَّا

فَبُعْــدُكُمْ مَــوْتٌ وَقُــرْبُكُمْ حَيَــا   فَــإِنْ غِبْتُــمْ عَنَــا وَلَــوْ نَفَسًا مُتْنَا

نَمُــوتُ بِبُعْدِكُــمْ وَنَحْيَــا بِقُرْبِكُمْ   وَإِنْ جَــاءَنَا مِنْكُمْ بَشِيرُ اللِّقَا عِشْنَا

وَنَحْيَــا بِذِكْــرِكُمْ إِنْ لَمْ نَــرَاكُمْ   أَلاَ إِنَّ تَــذْكَارَ الأَحِبَــةِ يُنْعِشْنَا

فَلَــوْلاَ مَعَــانِيكُمْ تَرَاهَــا قُلُــوبُنَا   إِذَا نَحْنُ أَيْقَاضٌ وَ فِي النَّوْمِ إِنْ غِبْنَا

لَمُتْنَــا أَسًــى مِنْ بَعْدِكُمْ وَ صَبَابَةً   وَلَكِــنَّ فِــي المَعْــنِى مَعَانِيكُمْ مَعَنَا

يُحَــرِكُنَــا ذِكْرُ الأَحَادِيثِ عَنْكُمْ   وَلَوْلاَ هَواكُمْ فِي الْحَشَا مَا تَحَرَكْنَا

فَقُلْ لِلَّذِي يَنْهَى عَنِ الْوَجْــدِ أَهْلَــهُ   إِذْ لَمْ تَذُقْ مَعْنَى شَرَابِ الْهَوَى دَعْنَا

إِذا اهْتَــزَّتِ الأَرْوَاحُ شَوْقًا إِلَى الْلِّقَا   تَرَقَصَت الأَشْبَــاحُ يَا جَاهِلَ الْمَعْنَى

أَمَــا تَــنْظُرُ الطَيْرَ الْمُقَفَّصَ يَــا فَتى   إِذَا ذَكَــرَ الأَوْطَانُ حَنَّ إِلَى الْمَغْنَى

يُفَــرِجُ بِالْتَــغْرِيدِ مَــا بِفُــــؤَادِه   فَتَضْطَرِبُ الأَعْضَاءُ فِي الْحِسِّ وَالمَعْنَى

وَيَرْقُصُ فِي الأَقْفَاصِ شَوْقًا إِلَى اللِّقَا   فَتَهْــزُ أَرْبَــابُ العُقُــولِ إِذَا غَنَى

كَــذَلِكَ أَرْوَاحُ الْمُــحِبِينِ يَــا فَتَى   تُهَــزِزُهَــا الأَشْوَاقُ لِلْعَالَمِ الأَسْنَى

أَنُلْــزِمُهَــا بِالصَّــبْرَ وَهِيَ مَشُوقَةٌ   وَهَلْ يَسْتَطِيعُ الصَبْرَ مَنْ شَاهَدَ المَعْنَى

إِذَالَمْ تَذُقْ مَا ذَاقَتِ النَّاسُ فِي الْهَوَى   فَبِــاللَّه يَــا خَالِي الْحَشَا لاَ تُعَنفْنَا

وَسَلِّــمْ لَنَــا فَمَــا ادَّعَيْــنَا لأَنَّنَــا   إِذَا غَلَبَــتْ أَصْــوَاتُنَا رُبَمَا صِحْنَــا

وَتَهْتَزُّ نَشْرًا عَلَى فِيدِ الكَرْتِنَا عَلَى قُلُوبِنَا   وَإِذَا لَمْ أَنْكَحَرَتْ كَتَيْنَا كَالمَشْلِيدِ فَسَطَرَ مَحْنَا

فَإِنِّي الإِذَا أَلْبَسْنَا وَطَابَقَ عُطِيفُولَنَة   قُخَرَاقَ أُمَرْدَنَا خَانَا حَرَهْ الغَقَا إِنَّامَ بِهَتَبُكْنَا

فَيَــا تَحَالُمِي اللَّعْكَشْرَاقُ قُمْ وَحَالِدُ سُقَكْتُومَا   فَقُمْ مُدْنِرْ مُقْلِعَنَ التَّكَالِيفُ فِي حَبِيبِ سُكُونَاو عَنَّنَا

وله رضي الله عنه

تَمَلَكْتُمُو عَقْلِي وَ طَرْفِي وَ مَسْمَعِي   وَرُوحِي وَأَحْشَائِي وَكُلِي أَجْمَعِي
وَتَيَهْتُمُــونِي فِي بَدِيعِ جَمَـــالِكُمْ   وَ لَمْ أَدْرِ فِي بَحْرِ الهَوى أَيْنَمَوْضِعِي
وَأَوْصَيْتُمُونِي لاَ أَبُــوحُ بِسِرِّكِمْ   فَبَــاحَ بِمَـــا أُخْفِي تَفَيُّضُ أَدْمُعِي
وِلَمَّافَنَى صَبْرِي وَقَــلَّ تَجَلُّــدِي   وَفَارَقَنِي نَوْمِي وَحُرِّمْتُ مَضْجَــعِي
أَتَيْتُ لِقَــاضِي الحُبِّ قُلْتُ أَحِبَتِي   جَفَوْنِي وَقَالُوا أَنْتَ فِي الحُبِ مُدَّعِي
وعِنْــدِي شُهُــودٌ لِلْصَبَابَةِ وَالأَسَا   يُـــزَكُّونَ دَعْــوَايَ إِذَا جِئْتُ أَدَّعِي
سُهَادِي وَوَجْدِي واكْتِئابِي وَلَوْعَتِي   وَشَوْقِي وَسُقْمِي واصْفِرَارِيوأَدْمُعِي
وَمِــنْ عَجَــبٍ أَنِي أَحِــنُّ إِلَيْهِمُ   وَأَسْــأَلُ شَوْقًا عَنْهُــمُ وَ هُمُ مَعِي
وَتَبْكِيهُمُ عَيْنِي وهُمْ فِي سَوَادِهَـــا   وَيَشْكُوا النَّوى قَلْبِي وَهُمْ بَيْنَأَضْلُعِي
فَإِنْ طَلَبُــونِي فِي حُقُوقِ هَوَاهُـــمُ   فَــإِنِي فَقِــيرٌ لاَ عَلَــيَّ وَلاَ مَــعِي
وَإِنْ سَجَنُونِي فِي سُجُونِ جَفَاهُـــمُ   دَخَلْـــتُ عَلَيْهِـــمْ بِالشَفِيعِ المُشَفَّعِ

ولهُ أيضا رضي الله عنه

بَكَت السَّحَابُ فَأَضْحَكَتْ لِبُكَائِهَا   زَهْـــرَ الْرِّيَـــاضِ وَفَاضَتِ الأَنْهَارُ
قَدْ أَقْبَلَتْ شَمْسُ النَّهَـــارِ بِحُلَّـــةٍ   خَضْــرَا وَفِــي أَسْــرَارِهَا أَسْرَارُ
وأَتَى الْرَّبِيـــعُ بِخَيْلِـــهِ وَ جُنُـــودِهِ   فَتَمَتَّــعَتْ فِي حُسْنِــهِ الأَبْصَـــارُ
وَالْـــوَرْدُ نَادَى بِالْوُرُودِ إِلَى الْجَنَى   فَتَسَـــابَقَ الأَطْيَـــارُ والأَشْجَـــــارُ
وَالْكَاسُ تَرْقُصُ وَ الْعُقَارُ تَشَعْشَعَتْ   وَالْجَــوُّ يَضْحَــكُ وَ الْحَبِيبُ يُزَارُ
وَالْعُودُ لِلْغِيدِ الْحِسَـــانِ مُجَـــاوِبٌ   وَالْطَّـــارُ أَخْفَــى صَوْتَـــهُ الْمِزْمَارُ
لاَ تَحْسَــــبِ الْـــزَّمْرَ الْحَرَامَ مُرَادَنَا   مِـــزْمَارُنَا أَلْتَسْبِيـــحُ وَ الأَذْكَـــارُ
شَرَابُنَـــا مِنْ لُطْفِـــهِ وَ غِنَـــاؤُنَـــا   نِعْمَ الْحَبِيـــبُ الْواحِـــدُ الْقَهَّـــارُ
وَالْعُـــودُ عَـــادَاتُ الْجَمِيلِ وَكَأْسُنَا   كَـــاسَ الْكِيَـــاسَةِ وَ الْعُقَـــارُ وَقَارُ
فَتَأَلَّفُـــواْ وَتَطَيَّـــبُوا واسْتَغْنِـــــمُوا   قَبْـــلَ الْمَمَـــاتِ فَـــدَهْرُكُمْ غَدَّارُ
وَاللَّهُ أَرْحَـــمُ بِالْفَقِـــــيرِ إِذَا أَتَـــى   مِـــنْ وَالِـــدَيْهِ فَـــإِنَّــــــهُ غَفَّـــارُ
ثُمَّ الْصَّلاَةُ عَلَى الشَفِيعِ الْمُصْطَفَى   مَـــا غَـــرَّدَتْ بِلُغَـــاتِهَا الأَطْيَـــارُ

وله أيضا رضي الله عنه

لَمَّا عَنْــكَ غِبْنَـــا ذّاكَ الْعَـــامَ فَإِنَّنَا   نَزَلْنَـــا عَلَـــى بَحْرٍ وَسَاحِلُهُ مَعْنَا
وَشَمْسٌ عَلَى الْمَعْنَـــــى تُوَافِقُ أُفْقَنَا   فَمَغْرِبُهَا فِينَـــا وَ مَشْرِقُهَـــا مِنَّـــا
وَمَسَّتْ يَدَانَـــا جَـــوْهَرٌ مِنْهُ رُكِبَتْ   نُفُوسٌ لَنَا لَمَّـــا صَفَتْ فَتَجَوْهَرْنَا
عَرَفْنَـــا بِهَـــا كُلَّ الْوُجُودِ وَلَمْ نَزَلْ   لِإِلَ أَنْ بِهَا كُلَّ الْمَعَارِفِ أَنْكَرْنَا
فَمَا الْسِرُّ والْمَعْنَى وَمَا الشَّمْسُ قُلْ لَنَا   وَمَا جَوْهَرُ الْبَحْرِ الَّذي عَنْهُ عَبَّرْنَا
حَلَلْنَـــا وُجُـــودًا واسْمُهُ عِنْدَ لاَفظٍ   يَضِيقُ بِنَا وُسْعًا وَنَحْنُ فَمَا ضِقْنَـــا
تَرَكْنَـــا الْبِحَـــارِ الْزَاخِرَاتِ وَرَاءَنَا   فَمِنْ أَيْنَ يَدْرِي الْنَّاسُ أَيْنَ تَوَجَهْنَا

وله أيضا رضي الله عنه

أُحِبُّ لِقَاءَ الأَحْبَابِ فِي كُلِّ سَاعَةٍ   لأَنَّ لِقَا الأَحْبَابِ فِيهِ الْمَنَافِعُ
أَيَا قُرَّةَ الْعَيْنِ تَاللَّهِ إِنَّنِي   عَلَى عَهْدِكُمْ بَاقِي وَفِي الْوَصْلِ طَامِعُ
لَقَدْ نَبَتَتْ فِي الْقَلْبِ مِنْكُمْ مَحبةٌ   كَمَا نَبَتَتْ فِي الرَّاحتَيْنِ الأَصَابِعُ
حَرَامٌ عَلَى قَلْبِي مَحَبَّةُ غَيْرِكُمْ   كَمَا حُرِمَتْ عَنْ مُوسَى تِلْكَ الْمَرَاضِعُ

وله أيضا رضي الله عنه

مَتَى يَاعُرَيْبَ الْحَيِّ عَيْنِي تَرَاكُمُ   وَأَسْمَعُ مِنْ تِلْكَ الْدِّيَارِ نِدَاكُمُ
وَيَجْمَعُنَا الْدَّهْرُ الْذي حَالَ بَيْنَنَا   ويَحْضَى بِكُمْ قَلْبِي وَعَيْنِي تَرَاكُمُ
أَمُرُ عَلَى الأَبْوَابِ مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ   لَعَلِي أَرَاكُمْ أَوْ أَرَى مَنْ يَرَاكُمُ
سَقَانِي الْهَوَى كَأْسًا مِنَّ الْحُبِ صَافِيًا   فَيَا لَيْتَهُ لَمَّا سَقَانِي سَقَاكُمُ
فَيَا لَيْتَ قَاضِي الْحُبَّ يَحْكُمُ بَيْنَنَا   وَدَاعِي الْهَوَى لَمَّا دَعَانِي دَعَاكُمُ
أَنَا عَبْدُكُمْ بَلْ عَبْدُ عَبْدٍ لِعَبْدِكُمْ   وَمَمْلُوكُكُمْ مِنْ بَيْعِكُمْ وَشِرائِكُمْ
كَتَبْتُ لِكُمْ نَفْسِي وَمَا مَلَكَتْ يَدِي   وَإِنْ قَلَّتِ الأَمْوَالُ رُوحِي فِدَاكُمُ
لِسَانِي بِمَجْدِكُمْ وَقَلْبِي بِحُبِكُمْ   وَمَا نَظَرَتْ عَيْنِي مَلِيحًا سِوَاكُمُ
وَمَا شَرَّفَ الأَكْوَانُ إِلاَّ جَمَالُكُمْ   وَمَا يَقْصِدُ الْعُشَاقَ إِلاَّ سَنَاكُمُ
وَإِنْ قِيلَ لِي مَاذَا عَلَى اللَّهِ تَشْتَهِي   أَقُولُ رِضَى الْرَّحْمَنِ ثُمَّ رِضَاكُمُ
وَلِي مُقْلَةٌ بِالْدَّمْعِ تَجْرِي صَبِيبَةً   حَرامٌ عَلَيْهَا الْنَوْمُ حَتَى تَرَاكُمُ
خُذُونِي عِظَامًا مُحَمَلاً أَيْنَ سِرْتُمُ   وَحَيْثُ حَلَلْتُمْ فَادْفُنُونِي حِدَاكُمُ
وَدُورُوا عَلَى قَبْرِي بِطَرْفِ نِعَالِكُمْ   فَتَحْيَا عِظَامِي حَيْثُ أَصْغَى نِدَاكُمُ
وَقُولُوا رَعَاكَ اللَّهُ يَا مَيِّتَ الْهَوَى   وَأَسْكَنَكَ الْفِرْدَوْسَ قُرْبَ حِمَاكُمُ

وله أيضا رضي الله عنه

يَاقَــلْبُ زُرْتَ وَمَا انْطَوَى ذَاكَ الْجَوَى   عَجَبًـا لقَــلْب بالْنَّـعِيمِ قَدْ اكْتَــوَى

زَادَ الْغَــــــرَامُ وَزَالَ كُــلَ تَصَــبُّرٍ   عَالَجْتَــهُ قَبْــلَ الْــزِّيَارَةِ فَــانْطَــوَى

وَلَهِيـــــبُ وَجْــــدٍ قَدْ هَيَّجَتْهُ رَوْضَةٌ   مِــنْ أَجْلِهَــا حُلَتْ مِنَّ الْصَبْــرِ الْقُوَى

بَلْ زَادَ شَــــوْقِي لِلْحَــــبِيبِ وَ رَامَةٍ   وَالأَبْرَقَيْــنِ وَمَــا لِمُنْعَــرِجِ لِــــوَى

تَاللَّه مَــا شَــوْقِي لِطِيبــــَةَ بَعْــدَمَا   زُرْتَ الْحَبِيــبِ وَقَبْلَــــهُ إِلاَّ سِــوَى

أَرْضٌ أَحَبُ إِلَى الْعَلِــيِّ مِــنَ الْعُــلَى   نَــزَلَ الْرَّسُـــــولُ بِهَــا وَفِيهَا قَدْ ثَوَى

يَا تُــــرْبَةً مَــا مِثْلُــــهَا مِنْ تُرْبَــــةٍ   فِيهَــا الْشِفَــاءُ لِكُــلِ عَاصٍ وَ الْدَّوَى

يَا رَوْضَــةً مَا مِثْــلُهَــا مِــنْ رَوْضَةٍ   يَــا سَعْــدَ مَــنْ فِي جَنَّةِ الْمَأْوَى أَوَى

كَمْ لِـــي أَنُــوحُ عَلَى الْوُصُولِ وَ عِنْدَمَا   وَصَلْتَــنِي أَصْلَيْتَنِــي نَــارَ الْجَــوَى

فَكَأَنَّــنِي الْضَّــمْآنُ صَــــادَفَ فِطْرَةً   فَتَضَــاعَفَ الْظَمَــأُ الْشَدِيدُ وَمَا ارْتَوَى

قَسَمًــا بِطَــهَ وَهُــوَ يَــاسِينُ الَّــذِي   قَــدْ جَــاءَ فِي الْنَّجْمِ الْعَظِيمِ إِذَا هَوَى

وَ بِقَابَ قَــوْسَيْنِ الَّــذِي هُوَ قَدْ دَنَــا   مِــنْ رَبِّــهِ ذُو مِــرَّةٍ ثُمَّ اسْتَــــوَى

لأُجَــددَنَّ نِيَــاحَتِــي بِسِيَــاحَتِــي   أَسَفًــا عَــلَى ذَاكَ الْمَقَــامِ وَ مَا حَوَى

حَتَّـــى أَمُــوتَ وَإِنْ أَمُــتْ مُتَحَيِّــرًا   فَلِــكُلِّ عَبْــدٍ مُسْلِــمٍ مَــا قَــدْ نَوَى

يَا رَبِّ أَسْأَلُكَ الرِّضَــا وَ الْعَفْــوَ عَــنْ   مَا قَدْ مَضَى يَا مَنْ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَــوى

أَعْتِقْ عُبَيْدَكَ مِــنْ لَظَــى نَــارٍ غَــدًا   نَزَّاعَــةً يَــوْمَ القِيَــــامَــةِ لِلْشَّــوَى

بِمُحَمَّــدِ الْمُخْتَــارِ خَــاتِــمِ رُسْلِــهِ   طَــهَ عَــلَى فَضْــلِ الْجَمِيعِ قَد احْتَوى

فَعَلَيْــهِ مِــنْ رَبِّ الْعُــلَى صَلَــوَاتُــهُ   وَسَلاَمُــهُ مَــا غَــرَّدَتْ شَمْسُ الْعُلَى

وله أيضا رضي الله عنه

تَحْيَا بِكُمْ كُــلُّ أَرْضٍ تَنْزِلُــونَ بِهَــا   كَأَنَّــكُمْ فِي بِقَـــاعِ الأَرْضِ أَمْطَـــارُ
وَتَشْتَهِـــي الْعَيْـــنُ فِيكُمْ مَنْظَـــرًا حَسَنًا   كَأَنَّــكُمْ فِي عُيُـــونِ النَّـــاسِ أَزْهَارُ
وَنُورُكُمْ يَهْتَـــدِي السَّـــارِي لِـــرُؤْيَتِـــهِ   كَأَنَّــكُمْ فِي ظَـــلاَمِ اللَّيْـــلِ أَقْمَـــارُ
لاَ أَوْحَـــشَ اللَّهُ رَبْعًـــا مِنْ زِيَـــارَتِكُمْ   يَا مَنْ لَهُمْ فِي الحَشَـــى والقَلْبِ تِذْكَارُ

وله أيضا رضي الله عنه

طَلَ اشْتِيَـــاقِي وَلاَ خِـــلٌّ يُؤَانِسُنِي   وَلاَ الزَّمَانُ بِمَا نَهْوَى يُوَافِينِي
هَذَا الحَبِيبُ الذِّي فِي القَلْبِ مَسْكَنُهُ   عَلَيْهِ ذُقْتُ كُؤُوسَ الذُّلِ وَالمِحَنِ
عَلَيْـــهِ أَنْكَـــرَنِي مَنْ كَانَ يَعْرِفُنِي   حَتَّى بَقِيتُ بِلاَ أَهْلٍ وَلاَ وَطَنِ
قَالُوا جُنِنْتَ بِمَنْ تَهْوَى فَقُلْتُ لَهُمْ   مَا لَذَّةُ العَيْشِ إِلاَّ لِلْمَجَـــانِينِ

وله أيضا رضي الله عنه

إِلَيْكَ مَدَدْتُ الكَفَّ فِي كُـــلِّ شِدَّةٍ   وَمِنْكَ وَجَدْتُ اللُّطْفَ فِي كُلِّ نَائِبِ
وَأَنْـــتَ مَـــلاذِي وَالأَنَـــامُ بِمَعْزَلٍ   وَهَلْ مُسْتَحِيلٌ فِي الرَّجَاءِ كَوَاجِبِ
فَحَقِّقْ رَجَائِي فِيكَ يَا رَبِّ واكْفِنِي   شَمَـــاتَ عَـــدُوٍ أَوْ إِسَاءَةَ صَاحِبِ
فَكَمْ كُرْبَةٍ نَحَّيْتَنِي مِنْ غِمَـــارِهَا   وَكَانَتْ شَجًى بَيْنَ الحَشَا وَ التَّرَائِبِ
فَيَا مَلْجَـــأَ المُضْطَـــرِّ عِنْـــدَ دُعَائِهِ   أَغِثْنِـــي فَقَـــدْ سُدَّتْ عَلَيَّ مَذَاهِبِي
رَجَاؤُكَ رَأْسُ المَالِ عِنْدِي وَ رِبحُـــهُ   وَزُهْدِي فِي المَخْلُوقِ أَزْكَى مَكَاسِبِي
وَيَا مُحْسِنًا فِي مَا مَضَى أَنْتَ قَادِرُ   عَلَى اللُّطْفِ بِي فِي حَالَتِي والعَوَاقِبِ
وَإِنِّي لأَرْجُوا مِنْكَ مَا أَنْتَ أَهْـــلُهُ   وَإِنْ كُنْتُ خَطَّـــاءً كَثِيـــرَ المَعَائِبِ
وَصَلِّ عَلَى المُخْتَارِ مِنْ آلِ هَاشِـــمٍ   شَفِيعِ الوَرَى عِنْدَ اشْتِدَادِ النَّـــوَائِبِ

وله أيضا رضي الله عنه

يَامَنْ يُغيثُ الوَرَى مِنْ بَعْدِ مَا قَنَطُوا   إِرْحَمْ عَبِيدًا أَكُفَّ الفَقْرِ قَـدْ بَسَطُوا
وَاسْتَنْزَلُوا جُودَكَ المَعْهُودَ فَاسْتَسْقِهِمْ   رَيًّـا يُرِيـهُمْ رِضًى لَمْ يُثْـنِهِ سَخَطُ
وَعَامِلِ الكُلَّ بِالْفَضْلِ الذِّي أَلِفُـوا   يَا عَـاذِلاً لاَ يُرَى فِي حُكْمِهِ شَطَطُ
إِنَّ البَهَـائِمَ أَضْحَـى التُرْبُ مَرْتَعَهَا   والطَيْـرُ تَـغْدُوا مِنَّ الحَصْبَاءِ تَلْتَقِطُ
وَالأَرْضُ مِـنْ حُلَـةِ الأَزْهَارِ عَارِيَةٌ   كَـأَنَّهَا مَـا تَحَلَّـتْ بِالنَبَـاتِ قَطُ
وَأَنْتَ أَكْـرَمُ مِفْضَـالٍ تُمَـدُّ لَـهُ   أَيْدِي العُصَاةِ وَإِنْ جَارُوا وَإِنْ قَسَطُوا
نَاجَـوْكَ وَاللَّيْـلُ حَـلاَّهُ بَهَاءُ سَنَا   كَمَا يُحَـلِّي سَوَادَ اللِّمَـةِ الشَّمَـطُ
فَشَـارِبٌ بِذُنُوبِ الذَّنْبِ غُصَّ بِهِ   وَآخَـرُونَ كَمَا أَخْبَـرْتَـنَا خَلَطُوا
وَمنْعَـمٌ فِي لَذِيذِ العَيْشِ وَ هُوَ يَرَى   فِي سِلْكِ مَنْ هُوَ حَوْلَ العَرْشِ يَنْخَرِطُ
وَمُلْحِـدٌ يَـدَّعِي رَبًّـا سِـوَاكَ لَهُ   حَيْرَانَ فِي شَـرَكِ الإِشْـرَاكِ يَخْتَبِطُ
كُـلٌ يَنَـالُ مِـنَّ المَقْدُورِ قِسْمَتَهُ   قَـوْمٌ تَرَاقُوا وَقَوْمٌ فِي الهَوَى سَقَطُوا
حُكْـمٌ مِنَّ اللَّهِ عَـدْلٌ فِي بَرِيَتِـهِ   فَـرْضٌ عَلَـيْنَا لَـهُ التَّسْلِيمُ مُشْتَرَطُ
وَمَـنْ تَصَـدَّى لِحُكْمِ اللَّهِ مُعْتَرِضًا   فَقَـدْ تَصَـدَّى لَـهُ الخُذْلاَنُ والغَلَطُ
وَمَا ذُنُوبُ الوَرَى فِي جَنْبِ رَحْمَتِهِ   وَهَـلْ يُقَـاسُ بِفَيْضِ الأَبْحُرِ النُقَطُ
فَمَا لَنَا مَلْجَـأٌ غَيْرَ الكَـرِيمِ وَمَـنْ   يُلْفَى عَلَى الحَوْضِ وَهُوَ السَّابِقُ الفَرَطُ
ذَاكَ الرَّسُولُ الذِّي كُـلُ الأَنَـامِ بِهِ   يَـوْمَ القِيَامَـةِ مَـسْرُورٌ وَمُغْتَبَـطُ
صَلَّـى عَلَـيْهِ صَـلاَةً لاَ نَفَاذَ لَهَا   مَـنْ اسْمُهُ بِاسْمِهِ فِي الذِّكْرِ مُرْتَبِطُ

وله أيضا رضي الله عنه

يَا مَنْ عَلاَ فَرَأَى مَا فِي القُلُوبِ وَمَا   تَحْتَ الثَّرَى وَظَلاَمَ اللَّيْلِ مُنْسَدِلُ
أَنْتَ المُغِيثُ لِمَنْ ضَاقَتْ مَـذَاهِبُهُ   أَنْتَ الدَّلِيلُ لِمَنْ ضَاقَتْ بِهِ الحِيَلُ
إِنَّا قَصَدْنَـاكَ والآمَـالُ واثِقَـةٌ   وَ الكُلُّ يَدْعُوكَ مَلْهُوفٌ وَ مُبْتَهِلُ
فَإِنْ غَفَـرْتَ فَذُوا فَضْلٍ وذُوا كَرَمٍ   وَإِنْ سَطَوْتَ فَأَنْتَ الحَاكِمُ العَادِلُ

وله أيضا رضي الله عنه

يَاصَاحِ لَيْسَ عَلَى الْمُحِبِ جُنَــاحُ ... إِنْ لاَحَ مِنْ أُفُــقِ الوِصَالِ صَبَاحُ
لاَ ذَنْبَ لِلْعُشَاقِ إِنْ غَــلَبَ الهَوَى ... كِتْمَــانَهُ فَضَحَ الغَرَامُ فَبَاحُوا
سَمَحُوا بِأَنْفسِهِمْ وَمَــا بَخِلُوا بِهَا ... لَمَّــا دَرُوا أَنَّ السَّمَــاحَ رَبَاحُ
لَمْ يَطْــرَبُوا إِلاّ بِذِكْرِ حَبِيبِهِمْ ... وَلَهُمْ بِطُــولِ زَمَانِهِمْ أَفْرَاحُ
فَدَعَــاهُمُ دَاعِــي المَحَبَّةِ دَعْوَةً ... فَغَــدَوْا بِهَا مُسْتَبْشِرِينَ وَرَاحُوا
قُمْ يَا نَــدِيمِي إِلَى المُدَامَةِ وَاسْقِنَا ... خَمْــرًا تُنِيرُ بِشُرْبِهَا الأَرْوَاحُ
أَوَمَــا تَرَى السَاقِي القَدِيمَ يُدِيرُهَا ... فَكَــأَنَّهَا فِي كَأْسِهَا المِصْبَاحُ
هِيَّ أَسْكَــرَتْ فِي الخُلْدِ آدَمَ مَرَةً ... فَكَسَتْــهُ مِنْــهَا حُلَّــةٌ وَوِشَاحُ
وَكَذَاكَ نُوحٌ فِي السَّفِينَةِ أَسْكَرَتْ ... وَلَــهُ بِــذَالِكَ تَــأَنُّــنٌ وَنُواحُ
وَبِشُرْبِهَا أَضْحَــى الخَلِــيلُ مُنَادِمًا ... فَعُهُــودُهَا عِنْــدَ الإِلَــهِ صِحَاحُ
لَمَّا دَنَى مُوسَــى إِلَــى تَسْمَاعِهَا ... أَلْقَــى عَصَــاهُ وَكُسِّــرَتْ أَلْوَاحُ
وَكَــذَا ابْــنُ مَرْيَمَ فِي هَوَاهَا هَائِمٌ ... مُتَوَلِّــعٌ بِشَــرَابِهَا سَــيَّاحُ
وَمُحَمَّدٌ فَخْرُ العُلَى شَرَفُ الْهُدى ... اخْتَــارَهُ لِشَــرَابِهَــا الفَــتَّاحُ

وله أيضا رضي الله عنه

تَذَلَّلْــتُ فِي الْبُلْدَانِ حِيــنَ سَبَيْتَنِي وَبِتُّ بِــأَوْجَــاعِ الْهَــوَى أَتَقَــلَّبُ
فَلَــوْ كَانَ لِي قَلْبَانِ عِشْتُ بِوَاحِدٍ وَأَتْــرُكُ قَلْبًــا فِي هَــوَاكَ يُعَــذَّبُ
وَلَكِنَّ لِــي قَلْــبًا تَمَلَّكَــهُ الهَوَى فَلاَ العَيْشُ يَهْنَى لِي وَلاَ الْمَوْتُ أَقْرَبُ
كَعُصْفُــورَةٍ فِي كَفِ طِفْلٍ يَضُمُّهَا تَــذُوقُ سِيَــاقَ المَوْتِ وَالطِفْلُ يَلْعَبُ
فَلاَ الطِفْــلُ ذُوا عَقْلٍ يَحِنُّ لِمَا بِهَا وَلاَ الطَيْــرُ ذُو رِيشٍ يَطِيرُ فَيَــذْهَبُ
تَسَمَّيْتُ بِالْمَجْنُونِ مِنْ أَلَمِ الهَــوَى وَصَارَتْ بِيَ الأَمْثَالُ فِي الْحَيِّ تُضْرَبُ
فَيَا مَعْشَرَ الْعُشَاقِ مُوتُــوا صَبَابَــةً كَمَا مَــاتَ بِالهِــجْرَانِ قَيْسٌ مُعَذَّبُ

وله أيضا رضي الله عنه

لَــــوْلاَكَ مَــــا كَـــانَ وُدِي وَلاَ مَنَـــــازِلُ لَيْــــــــلَى
وَلاَ حَـــــــدَا قَـــطُ حَـــاد وَ لاَ سَــارَ الْــــرَّكْبُ مَيْــــلاَ
يَــا حَــادِيَ الْعِيــــسِ مَهْــلاً هَــلْ جُــزْتَ فِــي الْحَــيِّ أَمْ لاَ
عَشِقْتُــــــهُمْ فَسَبُـــونِــــي لاَ تَحْـــسَبِ الْعِشْــقَ سَهْــلاَ
فَأَيْــــنَ كُــنْــتَ وَ جِئْــــتَ حَبِـيبٌ لِــــي قَــــدْ تَجَــلَّى
عَشِقــْتُــــهُ فَسَلَـــبـــْـنِـي فَصِــــرْتُ عِنْـــــدَهُ أَهْـــــلاَ
فَلَــمْ نَسْمَــعْ وَلَــــمْ نُــبْصِــرْ إِلاَ هَــــــوَاكَ لِـــــي سَهْــــلاَ
ظَهَـــــــرْتَ لِـــــي بِــجَمَالٍ فَشُــــرْبِــــي زَادَ وَ عَـــــــلاَ
فَأَنْــــتَ رُوحِـــي وَ جِـــسْمِي لاَ فَــــرْقَ عَنْـــــكَ وَإِلاَّ
حَــــتَّى إِذَّا مَــــا تَــجَــــلَّى هَـــــوَاكَ فِــــي قَلْــبِي حَــلاَّ

وله أيضا رضي الله عنه

لَسْتُ أَنْسَى الأَحْبَابَ مَا دُمْتُ حَيًّا   مُـذْ نَـأَوْا لِلْنَوَى مَكَـانًـا قَصِيَا
وَتَلَـوْا آيَـةَ الْـوَدَاعِ فَخَروا   خِيفَـةَ الْبَـيْنِ سُجَّـدًا وَ بُكِيًا
وَلِـذِكْـرَاهُـمْ تَسِيـحُ دُمُوعِي   كُلَـمَا اشْتَـقْتُ بُـكْرَةً وَ عَشِيًّا
وَأُنَاجِـي الإِلَـهَ مِنْ فَرْطِ وَجْدِي   كَمُنَـاجَـاةِ عَبْـدِهِ زَكَـرِيَّا
وَهَـنَ الْعَظْـمُ بِالْبُـعَادِ فَهَبْ لِي   رِبِّ بِاللُّطْـفِ مِنْـكَ وَلِيَـا
وَاسْتَجِبْ فِي الْهَـوى دُعَائِي فَإِنِي   لَمْ أَكُـنْ بِالـدُعَـاءِ رَبِّ شَقِيَّـا
قَـدْ فَـرَى قَـلْبِي الْفُرَاقُ وَ حَقًّا   كَـانَ يَـوْمُ الْفُـرَاقِ شَيْئًا فَرِيًّـا
وَأَخْتَفَـى نُورُهُمْ فَنَادَيْتُ رَبِي   فِي ظَـلاَمِ الـدُّجَى نِـدَاءً خَفِيًّا
لَمْ يَـكُ الْبُـعْدُ بِاخْتِيَارِي وَ لَكِنْ   كَـانَ أَمْـرًا مُقَـدَرًا مَقْضِـيًّا
يَا خَلِـلَيَّ خَلِيَـانِـي وَوَجْـدِي   أَنَـا أَوْلَـى بِـنَارِ وَجْدِي صَلِيًّا
إِنَّ لِـي فِـي الْـغَرَامِ دَمْعًا مُطِيعًا   وَفُـؤَادًا صَـبَا وَصَـبْرًا عَصِـيًّا
أَنَا مِنْ عَـاذِلِي وَصَبْـ،رِي وَقَلْبِي   حَـائِرٌ أَيُّـهُمْ أَشَـدُّ عِتِـيًّا
أَنَـا شَيْـخُ الْغَـرَامِ مَـنْ يَتَّبِعْنِي   أَهْـدِهِ فِـي الْهَوى صِرَاطًا سَوِيًّا
أنَـا مَيْـتُ الْهَـوَى وَيَوْمَ أَرَاهُمْ   ذَلِكَ الْيَـوْمُ يَـوْمَ أُبْـعَثُ حَيًّـا

استغفارة أبي مدين

[من البسيط]

اسْتَغْفِرُ اللّهَ مُجْرِي الفُلْكَ فِي الظُّلَمِ   عَلَى عُبَابٍ مِنَ التَّيَّارِ مُلْتَطِمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مَوْلاَنَا وَخَالقَنَا   مِنْ كُلِّ تَقْصِيرِنَا بِالشُّكْرِ لِلْنِعَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مُنْجِي المُسْتَجِيرَ بِهِ   إِذَا أَلَمَّ بِهِ ضُرٌّ مِنَ الأَلَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ غَفَّارَ الذُّنُوبِ لِمَنْ   بِالانْكِسَارِ أَتَى وَالذُّلِّ وَالنَّدَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ سَتَّارَ العُيُوبِ عَلى   أَهْلِ العُيُوبِ وَمُنَجِيهِمْ مِنَ النقَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ نُطْقِي وَمِنْ خُلُقِي   وَشَيْنِ شَأنِي وَمِنْ شَكْلِي وَمِنْ شِيَمِي
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ سِرِّي وَمِنْ عَلَنِي   وَمِنْ تَقَلُّبِ قَلْبِي وَابْتِسَامِ فَمِي
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ سَمْعِي وَمِنْ بَصَرِي   وَمِنْ ضَمِيرِي وَمِنْ فِكْرِي وَمِنْ كَلِمِي
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ فِعْلِي وَمِنْ زَلَلِي   وَمِنْ كَبَائِرِ آثَامِي وَمِنْ لَمَمِي
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِمَّا قَدْ جَنَتْهُ يَدِي   مِنَ الخَطَايَا وَمِمَّا قَدَّمَتْ قَدَمِي
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِمَّا لَمْ تَكُنْ كَسَبَتْ   كَفِّي وَمَا اكْتَسَبَتْ فِي مَبْلَغِ الحُلُمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ نَفسِي وَمِنْ نَفَسِي   وَخَاطِرِي وَخُطُورِ الوَهْمِ بِالتُّهَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ طَبْعِي وَمِنْ طَمَعِي   وَمِنْ تَحَوُّلِ حَالِي حَالَةَ السَّقَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ قَوْلِي "أَنَا" وَ"مَعِي"   وَ"لِي" وَ"عِنْدِي" وَمِنْ ظَنِّي وَمِنْ زَعَمِي
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ قَوْلِي وَمِنْ عَمَلِي   وَمِنْ مُجَاهَدَتِي جُهْدِي وَمِنْ سَأَمِي
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِمَّا لَسْتُ أَعْلَمُهُ   وَمَا عَلِمْتُ وَمَا حَرَّفْتُ بِالقَلَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِنْ نَوْمِي وَمِنْ سِنَتِي   وَيَقْظَتِي وَبِهِ مَا عِشْتُ مُعْتَصِمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مِمَّا كَانَ فِي صِغَرِي   مِنَ الخِلاَلِ لِعَصْرِ الشَّيْبِ وَالهَرَمِ
اسْتَغْفِرُ مِنْ يَوْمِي وَمِنْ لَيْلَتِي   وَمِن غَدِي قَبْلَ أَنْ يَبْدُوَ مِنْ عَدَمِ
اسْتَغْفِرُ االلّهَ مَا هَبَّتْ يَمَانِيَةٌ   وَسَحَّتِ السُّحْبُ فِي السَّاحَاتِ وَالأَكَمِ

اسْتَغْفِرُ اللّهَ مَاسَارَ الحَجِيجُ إِلَى — مَعَالِمٍ شُرِّفَتْ بِالحِلِّ وَالحَرَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ مَا لاَحَ الصَّبَاحُ وَمَا — تَغَنَّت الوُرْقُ فِي الأَغْصَان بِالنَغَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ تَعْدَادَ النُّجُوم وَمَا — فِي غَيْهَبِ اللَّيْلِ مِنْ بَادٍ وَمُكْتَتَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ تَعْدَادَ الحُرُوف وَمَا — فِي الذِّكْرِ مِنْ آيَةٍ تُتْلَى وَمِنْ حِكَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ تَعْدَادَ الرِيَاحِ وَمَا — تَجْرِي عَلَيْه مِنَ الأَوْقَات وَالقِسَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ تَعْدَادَ الرِمَال وَمَا — يَنْهَلُّ فِي عَالَمِ الدُّنْيَا مِنَ الدِّيَمِ(1)
اسْتَغْفِرُ اللّهَ تَعْدَادَ النَّبَات وَمَا — فِي البَحْرِ مِنَ نِعَمٍ وَالبَرِّ مِنْ نِعَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ تَعْدَادَ الهَوامِ وَمَا — فِي الأُفْقِ مِنْ عَالَم وَالأَرْضِ مِنْ عَلَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ تَعْدَادَ الخَواطِر فِي — صُدُور أَولِي التُّقَى وَالعِلْمِ وَالحِكَمِ
اسْتَغْفِرُ تَعْدَادَ الخَلاَئِق مِنْ — إِنْسٍ وَجِنٍّ وَمِنْ عُرْبٍ وَمِنْ عَجَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ جَلَّ اللّهُ خَالِقُنَا — مُبْدِي البَرَايَا وَمُنْشِؤُنَا مِنَ العَدَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ جَلَّ اللّهُ رَازِقُنَا — قَبْلَ الوُجُود وَقَبْلَ سَائِرَ القِسَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ جَلَّ اللّهُ جَامِعُنَا — بَعْدَ الفَنَاء وَمُحْيِي الأَعْظُمِ الرِمَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ جَلَّ اللّهُ قَابِضُنَا — مُفْنِي القُرُون وَمُفْنِي سَائِرَ الأُمَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ جَلَّ اللّهُ بَاعِثُنَا — لِيَومٍ مُزْدَحَمِ الأَمْلاَكِ وَالأُمَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ لاَتُحْصَى لَهُ نِعَمٌ — المُنَعَّمُ المُفْضِلُ المَوْصُوفُ بِالكَرَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ لاأُحْصِي عَلَيْه ثَنَى — أَثْنَى عَلَى نَفْسِه مِنْ قَبْلُ فِي القِدَمِ
اسْتَغْفِرُ اللّهَ أَضْعَافًا مُضَاعَفَةً — مِمَّا ذَكَرْتُ مِنَ الأَجْنَاسِ وَالقِسَمِ
ثُمَّ الصَّلاَةُ عَلَى المُخْتَار سَيِّدِنَا — خَيْرُ البَرِيَّةِ مِنْ بَاكٍ وَمُبْتَسِمِ

* * *

(1) **الدَّيم**: المطر الذي ليس فيه رعد ولا برق، أقلّه ثلث النهار أو ثلث الليل. وفي حديث عائشة رضي الله عنها سُئلت عن عمل رسول الله ﷺ وعبادته فقالت: «كان عمله دِيمة».

أتاني زماني (*)

[من المتقارب]

أتَــانِي زَمَــانِي بمَــا ارْتَضِــي   فَباللّــه يَــا دَهْــرُ لاَ تَنْـقَـضِـي
أيَــا لَيْلَــةَ الوَصْــلِ عُــودِي لَنَــا   لأَنَّ الحَبِيــبَ عَلَيْنَــا رَضِــي
سَقَـانِي بكَــأْسِ الهَــوَى شُرْبَــةً   فَشَاهَــدْتُ فِي الكَــأْسِ نُــوراً يُضِــي
وَنَحْنُ عَلَى العَهْــدِ نَــرْعَى الذمَــامَ   وَعَهْــدُ المُحِبِّيْــنَ لاَ يَنْقَضِــي
صَــدَّدْتَ فَكُــنْتَ مَلِيــحَ الصُــدُودِ   وَأَعْرَضْــتَ أفْدِيــكَ مِنْ مُعْــرِضِ
فَفِــي حَالَــةِ السُّخْطِ لاَ فِــي الرِّضَــى   بَيَــانُ المُحِــبِّ مِــنَ المُبْغِــضِ
وَمَــنْ كَــانَ فِي سُخْطِــه مُحْسِنًــا   فَكَيْــفَ يَكُــونُ إِذَا مَــا رَضِــي
فَيَــا رَبِّ صَــلِّ عَــلَى المُصْطَــفَى   صَــلاَةً تَــــدُومُ وَلاَ تَنْقَضِــي

جد بالوصال(*)

[من الكامل]

قَدْ زَادَ فِيكَ منَ الغَرَامِ تَلَهُّفِي ... فَإلَى مَتَى هَذَا الجَفَا يَا مُتْلِفِي

فِي القَلْبِ نِيرَانُ الجَفَا قَدْ أُشْعِلَتْ ... فَمَتَى بِوَصْلِكَ نَارُ قَلْبِي تَنْطَفِي

وَإِلَى مَتَى هَذَا التَّجَنِّي وَالقِلَى ... فَعَسَى المُعَنَّى مِنْ وِصَالِكَ يَشْتَفِي(1)

يَا مَالِكًا رِقَّ بِحُسْنِ جَمَالِهِ ... هَلاَّ تُرَاقُّ لِمُسْتَهَامٍ مُدْنَفِ(2)

فَيعِزُّ عِزِّكَ فِي الهَوَى وَتَذَلُّلِي ... جُدْ بِالوِصَالِ فَلَيْسَ لِي مِنْ مُسْعِفِ

فَالصَّبْرُ عَنِّي قَدْ غَدَا مُتَرَحِّلاً ... وَالوَجْدُ بَاقٍ فِي الحَشَا لاَ يَخْتَفِي

وَوَعَدْتَنِي بِالوَصْلِ ثُمَّ هَجَرْتَنِي ... حَاشَاكَ تُخْلِفُ مَا وَعَدْتَ وَلاَ تَفِي

وَلَقَدْ كَفَى مَا قَدْ جَرَى مِنْ أَدْمُعِي ... يَوْمَ الفِرَاقِ مِنَ الدُّمُوعِ الذُّرَّفِ(3)

وَعَوَاذِلِي رَامُوا سُلُوِّي قُلْتُ: "لاَ ... أَسْلُو وَلاَ أُصْغِي لِقَوْلِ مُعَنِّفِي"(4)

فَأَنَا المُقِيمُ عَلَى الهَوَى إِذْ لَمْ أَحُلْ ... عَنْ حُبِّ مَنْ فَاقَ الجَمَالَ اليُوسُفِي

فَهُوَ النَّبِيُّ مُحَمَّدٌ وَهُوَ الَّذِي ... تُرْجَى شَفَاعَتُهُ غَدًا فِي المَوْقِفِ

يَا خَيْرَ مَبْعُوثٍ وَأَكْرَمَ شَافِعٍ ... كُنْ مُنْقِذِي مِنْ هَوْلِ يَوْمٍ مُرْجِفِ

صَلَّى عَلَيْكَ اللَّهُ يَا خَيْرَ الوَرَى ... مَا لاَحَ بَرْقٌ فِي السَّمَاءِ وَمَا خَفِي

(*) وردت هذه القصيدة في المجموعة النبهانية في المدائح النبوية 2/379 - 380 وهي تنسب لأبي مدين.

(1) **المعنّى**: من العناء وهو التعب.

(2) **مدنف**: السقيم.

(3) **الذرف**: ذرف الدمع قطر.

(4) **معنفي**: التعنيف شدة اللوم.

جئت مستخفيا (*)

[من الخفيف]

جِئْتُ مُسْتَخْفِيًا وقَدْ عرَفُونِي ... هَا أَنَا تَائِبٌ تُرَى يَقْبَلُونِي

أَنَا بِالبَابِ وَاقِفٌ لِي دَهْرٌ ... كُلَّمَا رُمْتُ وَصْلَهُمْ أَبْعَدُونِي

لَمْ أَكُنْ لِلْوِصَالِ أَهْلاً وَلَكِنْ ... أَنْتُمُ بِالوِصَالِ أَطْمَعْتُمُونِي

فِي بِحَارِ الهَوَى غَرِقْتُ بِوَجْدِي ... طَالَ شَوْقِي لَهُمْ وَقَدْ تَرَكُونِي

أَيُّهَا النَّفْسُ سَاعِدِينِي وَنُوحِي ... وَيْحَ قَلْبِي وَمُهْجَتِي هَجَرُونِي (1)

فللّه ما أرضى فؤادي لما بـــه   وذا الحالُ ما أحلى وذا العيشُ ما أهنا

أوافق قومـا ضمّهم مقعدُ الهـوى   وإنْ كان كلٌّ منهمو قاصـدا فنّـا

فهـذا يـواري بالغزالـة غيرهـا   وهذا بعين السكر يستلمح الغصنا

وهذا بلين العطف يبدي صبابة   وهذا يرى ميلا إلى المقلة الوسنى[1]

وذا في سرور بالدنو وذالـة   غرامٌ وهـذا بالنوى يظهر الحزنا

وذا باسمٌ إذ نال ما كان طالبـا   وهذا يسيل الدمع قد قرح الجفنا[2]

وذا خائفٌ من قطعة بعد وصلـة   وذا بالرضى من حاله وجد الأمنا[3]

وهـذا محبٌّ بالصدود منعّـمٌ   وذا آخذٌ بالصد من قربه مضنى

وهذا تساوى الوصل والهجر عنده   فأنحا إليها بقطع السهل والحزنا[4]

وهذا يرى بالسيف منها إشـارة   فيشتاق سعيا نحوها الضرب والطعنا

وهذا يرى كلّ الجهـات مقاصدا   وهذا يرى مهدا على متنه يبنى

وما ضرّ هذا الخلق والقصد واحدٌ   إذا نحن أخلصنـا إليه توجّهنـا

دعا باسمها الحادي ونحن على الغضا   فقلتُ له: وبالله من ذكرها زدنا[5]

فجاد إلى أن أهدت الركب نشـوةً   ونحن على الأكوار من طرب ملنـا

---

(1) الوسنى: النعسى.

(2) قرح: جرح الجفن من كثرة البكاء.

(3) قطعة: قطيعة وبعد.

(4) الحَزْنُ: الطريق الوعر (الأرض الغليظة).

(5) الغضا: شجر الغضا، وهو شجر صحراوي دائم الخضرة رغم قساوة المناخ، لذلك يعد في لغة القوم: رمز لصبر الذات الفيزيائية في العالم الدائر.

139

قائمة المصادر والمراجع

➢القــرآن الكريم. • برواية حفص عن نافع.

أولا: المصـــادر.

➢ أبو مدين شعيب. • الديوان- جمع وترتيب:العربي بن مصطفى الشّوار- مطبعة الترقي دمـــشق- ط1 /1938 .

ثانيا: المراجـــع.

1 ابتسام أحمــد حمــدان • الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباســي- دار القلــم العــربي سورية- ط1/1998.

2 إبــراهيــم أنيـــس • دلالة الألفاظ- مكتبة الأنجلو مصرية /1997.

• الأصوات اللغوية- مكتبة الأنجلو مصرية/ط1999/4.

3 إبراهيم عبد الرحمان محمد • النظرية والتطبيق في الأدب المقارن - دار العودة بيروت/1982 .

4 أبو العباس أحمد بن أحمد الغبريني • عنوان الدراية،تح رابح بونار- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ط1981/2 .

5 أبو العباس أحمد بن قنفــذ القسنطيني • كتاب الوفيات تحقيق،عادل نويهض-منشورات دار الأفاق الجديدة.(دت)

• أنس الفقير وعز الحقير- المركز الجامعي للبحث العلمي،الرباط/1965.

6 أبو عثمان عمرو بن بحــر الجاحظ • الحيوان ج3،تحقيق عبد الــسلام محمــد هــارون- دار إحيــاء التــراث العربي.(دت)

• البيان والتبيين ،تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون-مكتبــة الخــانجي ،بالقاهرةط1998/7

7 أبو الفتح عثمان بن جنّي • سر صــناعة الإعراب،تحقيــق حــسن الهنــداوي- دار القلــم دمــشق ط1/ج1985/1.

8 أبو القاسم عبد الكريم بن هوازن القشيري • الرسالة القشيرية ،وضع حواشيه خليل المنصور-منــشورات محمــد علــي بيضون- ،دار الكتاب العلمية ،بيروت ،لبنان ط1 /1998 .

9 أبــو محمــد القاســم السجلماسي • المترع البديع في تجنيس أساليب البديع ،تح علال الغازي- مكتبة المعارف- الرباط /1980.

10 أبــو نــصر الــسراج الطوسي • اللّمع،تحقيق عبد الحليم محمود/طه عبد الباقي سرور- دار الكتب الحديثــة ومكتبة المثنى/1960.

11 أبو يعقوب يوسف بــن يحي التادلي • التشوف إلى رجال التصوف ،تحقيق أحمــد التوفيــق- مطبعــة النجــاح الجديدة،الدار البيضاء - ط1997/2.

12 أحمــد أمــين • النقد الأدبي- دار الكتاب العربية بيروت ط1967/4

13 أمـــاني سليمان داود • الأسلوبية والصوفية،دراسة في شعر الحسين بـــن منـــصور الحـــلاج- دار مجدلاوي،عمان،الأردن- ط2002/1.

14 أمـــين يوسف عـــودة • تجليات الشعر الصوفي قراءة في الأحوال والمقامات- المؤســـسة العربيـــة للدراسات والنشرط2001/1

15 أحمـــد مختـــار عمـــر • علم الدّلالة- منشورات عالم الكتب،القاهرة،ط5.(دت)

16 تمـــــام حســـــان • اللغة العربية معناها ومبناها -الهيئة العامة المصرية للكتاب،القاهرة ط1979/2

17 ثريا عبد الفتاح ملحس • القيم الروحية في الشعر العربي قديمـــه وحديثـــه - دار الكتـــاب اللبنـــاني بيروت.(دت)

18 الحبيـــب مـــونسي. • فلسفة المكان في الشعر العربي (قراءة موضوعاتية جمالية)- منشورات اتحـــاد الكتاب العرب،دمشق .(دت)

19 حـــازم القـــرطاجني • منهاج البلغاء وسراج الأدباء،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة- دار الغـــرب الإسلامي بيروت،ط1986/3 .

20 حســـن مسكـــين • الخطاب الشعري الجاهلي،رؤية جديدة- المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ط2005/1

21 حســـين جمـــــعة • جمالية الخبر والإنشاء (دراسة جمالية بلاغية نقديـــة) - منـــشورات اتحـــاد الكتاب العرب دمشق2005.

22 حســـن نـــاظـــم • البنى الأسلوبية- المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء - المغرب ط2002/1 .

23 حلمـــي مـــرزوق • النقد والدراسة الأدبية- دار النهـــضة العربيـــة للطباعـــة والنـــشر،بيروت ط1982/1 .

24 خالـــد بالقـــاسم • الكتابة والتصوف عند ابن العربي دار توبقال للنشر ط2004/1 .

25 ابن خلـــدون • المقدمة - دار القلم بيروت ط5/ 1984.

26 رجـــــاء عيـــد • التجديد الموسيقي في الشعر العربي ،دراسة تأصيلية تطبيقيـــة بـــين القـــديم والجديد – منشاة المعارف بالإسكندرية .(دت)

27 رحمـــان غركـــان مقومات عمود شعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق،منشورات اتحـــاد الكتـــاب العرب .(دت).

28 ابن رشيـــــق القيرواني • العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق محي الدين عبد الحميـــد- دار الجيل بيروت ط1981/5.

29 رنيه ويلك – أوســـطن وارين • نظرية الأدب،ترجمة محي الدين صبحي- المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت/1987.

30 زكــــي مبـــــارك
- التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق ج1- المكتبة العــصرية للطباعـــة والنشر بيروت. (دت)

31 الــزوزني
- شرح المعلقات السبع- دار بيروت للطباعة والنشر /1963 .

32 ستيفـــــن أولمـــان
- الأسلوبية وعلم الدلالة،ترجمة وتعليق محيي الدين محسن- دار الهدى للنـــشر والتوزيع.(دت)

33 ابن سيّـــــده
- المخصص السفر الثالث — دار الفكر بيروت/1978.

34 شـــوقي ضيـــف
- البحث الأدبي طبيعته،مناهجه ،أصوله ،مصادره ،دار المعارف ط1992/7.

35 الشّنفـــرى
- الديوان

36 عبـــد الحكيم حســـان
- التصوف في الشعر العربي نشأته وتطوره- مكتبة الآداب القاهرة.(دت)

37 عبـــد الحليـــم محمود
- أبو مدين الغوث- منشورات المكتبة العصرية،بيروت،ط3 .(دت)

38 عبـــد العـــزيز النبوي
- محاضرات في الشعر المغربي القديم- ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر/1983

39 عبد القاهر الجـــرجاني.
- دلائل الإعجاز ،تحقيق محمد شاكر- دار المدني القاهرة ،ط1992/3 .
- الوساطة بين المتنبي وخصومه،تحقيق أبو الفـــضل إبـــراهيم ،علـــي محمـــد البجاوي- مطبعة عيسى البادي الحلبي ،القاهرة/1966 .

40 عبـــد الملك مرتـــاض
- السبع معلقات (مقاربة سيميائية أنتربولوجية لنصوصها- اتحـــاد الكتـــاب العرب دمشق،ط1998/1 .
- التحليل السيميائي للخطاب الشعري، تحليل بالإجراء المستوياتي لقـــصيدة شناشيل ابنة الحلبي- منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق2005 .
- النص الأدبي من أين وإلى أين- ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر /1983.

41 عبـــد المنعـــم تليمـــة
- مدخل إلى علم الجمال الأدبي- دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة/1978 .

42 عدنان حسين العـــوادي
- الشعر الصوفي- دار الشؤون الثقافية العامة بغداد /1986 .

43 ابن العربي محي الدين
- ذخائر الأعلاق، في شرح ترجمان الأشواق،علق عليه ووضع حواشيه عبـــد الغني محمد علي الفاسي- دار الكتب العلمية ط2006/2.
- ترجمان الأشواق- دار صادر ،بيروت لبنان /1992 .

44 عرفان عبد الحميد فتاح
- نشأة الفلسفة الصوفية وتطورها- دار الجيل ،بيروت ط1982/1 .

45 عـــز الـــدين إسمـــاعيل
- الأسس الجمالية في النقد العربي،عرض وتفسير ومقارنة- دار الفكر العـــربي القاهرة /1992.
- الشعر العربي المعاصر قضاياه ودوافعه الفنية.-(دت)

46 عـــاطف جـــودت نصر
شعر عمر بن الفارض(دراسة في فن الـــشعر الـــصوفي)- دار الأنـــدلس،لبنان ط1982/1 .

47 **علـــي عبـــد المعطـــي محمد/راوية عبد المنعم عباس.** • الحس الجمالي وتاريخ التذوق الفني عبر العـــصور- دار المعرفـــة الجامعيـــة الإسكندرية/2005 .

48 **علي محمد محمد الصّلابي** • أعلام أهل العلم والدين بأحوال دولة الموحـــدين – دار التوزيـــع والنـــشر الإسلامية ،مصر ط2003/1 .

49 **عمـــــر فـــــــروخ** • تاريخ الأدب العربي (الأدب في المغرب والأندلس عصر المرابطين والموحدين)ج5- دار العلم للملايين،لبنان ط1997/3.

50 **عنتـــــرة العبســـــي** • الديوان دار و مكتبة الهلال بيروت/1997.

51 **ابن الفـــارض** • ديوان ابن الفارض ،شرحه وقدم له ،مهدي محمد ناصر الدين – دار الكتب العلمية ،بيروت لبنان ط2 /2005.

52 **فـــاطمـــة طحـــــطح** • الغربة والحنين في الشعر الأندلسي- منشورات كلية الآداب بالرباط، سلسلة رسائل و أطروحات رقم19 .(دت)

53 **الكــــلابــــــاذي** • التعرف لمذهب أهل التصوف- دار الكتاب العلمية،بيروت /2001 .

54**كمـــــال بشــــــر** • علم الأصوات- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ط2000/1 .

55 **مبـــارك محمـــد الميـــلي** • تاريخ الجزائر في القديم والحديث،ج1- المكتبة النهضة الجزائرية ط4 /2004

56 **محمد حماسة عبد اللّطيف** • الجملة في الشعر العربي- دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة /2006

57 **محمـــد سيـــد الجلينيد** • من قضايا التصوف في ضوء الكتاب والسنة،مكتبة الزهراء ،القاهرة /1990

58 **محمـــد صـــابر عبيـــد** • القصيدة العربية بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية- منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق /2000 .

59 **محمـــد الطـــاهر علّاوي** • العالم الرباني أبو مدين شعيب- دار الأمة العربية للطباعة والنشر ،الجزائـــر ط1 /2004- المطبعة الجديدة- فاس /1995 .

60 **محمد عبد المنعم خفاجي** • النقد العربي الحديث ومذاهبه- مكتبة الكليات الأزهرية 1975 .
• الأدب في التراث الصوفي- مكتبة غريب ،القاهرة.(دت)

61 **محمـــــــد عبـــــــد الله جـــبر** • الأسلوب والنحو دراسة تطبيقية،في علاقة الخـــصائص الأســـلوبية بـــبعض الظاهرات النحوية- دار الدعوة للنشر والتوزيع ط1 /1988.

62 **محمـــــد العيـــاشي** • نظرية إيقاع الشعر العربي- المطبعة العصرية ،تونس- /1976 .

63 **محمـــــد مـــرتـــاض** • مفـــاهيم جماليـــة في الـــشعر العـــربي القـــديم – ديـــوان المطبوعـــات الجامعيّة،الجزائر1998.

64 **محمـــــد مفتــــاح** • في سيمياء الشّعر القديم-دراســـة نظريّـــة تطبيقيّـــة- دار الثّقافـــة للنّـــشر والتّوزيع،الدّار البيضاء،مطبعة النجاح الجديدة،(دت).

65 **محمـــــد يعيـــــش** • شعرية الخطاب الخمري،الرمز الصوفي عند ابن الفارض نموذجا- منشورات

كليـــة الآداب والعلـــوم الإنـــسانية ،ســـايس فاس،سلـــسلة (رســـائل وأطروحات)رقم 2003/1.

66 مخـــتـــار حـــبـــار
- شعر أبي مدين التلمساني (الرؤيا والتشكيل) اتحاد الكتاب العرب ،دمـــشق 2002/

67 مصطفى صادق الرافعي
- وحي القلم ،ج3- دار المعارف بمصر،القاهرة/1972 .

68 مصطـــفى نـــاصـــف
- الصورة الأدبية- دار الأندلس للطباعة والنشر ،بيروت لبنان ط3 /1981.

69 منـــــذر عيـــــاشي
- الكتابة الثانية وفاتحة المتعة – المركز الثقافي العربي ط1 /1998

70 منصـــف عبد الحـــق
الكتابة والتجربة الصوفية ،نموذج محيي الدين ابن العربي – منـــشورات عكـــاظ الرباط /1988.

71 ابـــن منـــظور المصري
- أبو نواس في تاريخه وسفره ومبادئه وعتبه ومجونه/ قدمـــه وأشـــرف عـــن تصحيحه وتقسيمه وتبويبه عمر أبو النصر- دار الجيل بيروت لبنان.(دت)

72 النابغة الذبياني
- ديوان النّابغة الذبياني، تحقيق وشرح،كرم البستاني، دار صادر،بيروت(د ت)

73 وضـــحى يونـــس
- القضايا النقديّة في النثر الصوفي،حتّى القرن السّابع هجري- مطبعـــة اتحـــاد الكتاب العرب ،دمشق .(دت)

74 يحـــي بوعـــزيز
- مدينة تلمسان عاصمة المغرب الأوسط- دار الغرب للنشر والتوزيـــع- ط2 2003/ .

75 يوسف فرحات
- ديوان مجنون ليلى- دار الكتاب العربي ،بيروت ط1999/4.

المجلاّت والدّوريات.

01 أحمـــد الطّـــربيق أحمد
- الخطاب وخطاب الحقيقة (مبحث في لغة الإشارة الصوفية)- مجلة فكر ونقد،عدد 40جوان2001 – دار النشر المغربية،الدار البيضاء .

02 حمـــــدي خميســـــي
- اللغة الصوفية- مجلة اللغة والأدب،معهد اللغة العربية وآدابها،جامعة الجزائر،عدد10ديسمبر1996 .

03 شـــاكـــر عبد الحميد
- التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية للتذوق الفني – سلسلة عالم المعرفة،مطابع الوطن،الكويت مارس/2001 .

04 محمـــود الـــــذاودي
- الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية- مجلة عـــالم الفكر،المجلـــد الخـــامس والعشرون،العدد الثالث،مارس/1997.

05 حســـــين جمعـــــة
- جمالية التّصوّف مفهوما ولغة ، مجلة الموقف الأدبي،عدد364، إتحاد الكتـــاب العرب،دمشق.

القواميس والمعاجم.

01 **أيـــــمن حمــــــدي** • قاموس المصطلحات الصّوفي،دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم الأنبياء.دار قباء للطّباعة والنّشر والتوزيـــع- القاهرة،عبـــده غريب/2000

02 **عبد الرزاق الكاشاني** • معجم اصطلاحات الصوفية،تحقيق وتقديم وتعليق،د عبد العال شـــاهين دار المنار/1993

03 **محمد بن مكـــرم ابـــن منظور الإفريقي المصري** • لسان العرب- دار صادر،بيروت،ط1، ج5.

04 **يوســـف فـــرحـــات** • موسوعة الفلسفة الإسلامية و أعلامها- الناشرتراد كسيم .(دت)

Le grand Robert de la longue Française – Tome IX paris 1985p218.

➢**موقع إلكتروني** • **مكتبة المصطفى**: www.al-mostafa.com

فهرس الموضـــوعات

الفصـل الثّالث : جَمَاليّة الرّمز الصّوفي.